

JEU DE PAUME

dossier enseignants

février – mai 2012

Berenice Abbott

(1898-1991), photographies

Ai Weiwei

Entrelacs



dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leurs propres rapports aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

■ **découvrir les expositions** propose une première approche du projet et du parcours des expositions, des artistes et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

■ **approfondir les expositions** développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et Paris au Jeu de Paume.

Ce dossier est remis aux enseignants lors des **visites préparées**, proposées au début de chaque exposition. Menées par l'équipe éducative du Jeu de Paume, ces séances spécifiques de deux heures offrent aux enseignants l'occasion de préparer la visite des expositions avec leurs classes et les axes de travail qu'ils développeront avec les élèves. Le dossier enseignants est également disponible sur le site Internet du Jeu de Paume.

contacts

Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires

01 47 03 04 95/paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

réservation des visites et des activités

01 47 03 12 41/serviceeducatif@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs

Juan Camelo

juancamelo@jeudepaume.org

Benjamin Bardin

benjaminbardin@jeudepaume.org

Louise Hervé

louiseherve@jeudepaume.org

professeurs-relais

Stéphane Sebal

stephanesebal@jeudepaume.org

Maxime Seguin

maximeseguin@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable du service éducatif

sabinethiriot@jeudepaume.org

visites scolaires, février-mai 2012

■ visite transversale « Mutations urbaines »

À l'occasion des expositions « Ai Weiwei : Entrelacs » et « Berenice Abbott (1898-1991), photographies », le Jeu de Paume propose un parcours d'une heure dans les deux expositions autour du thème de la ville et de ses transformations.

■ parcours thématique

Composé d'une visite-conférence des expositions et d'une séance de projection commentée dans l'espace éducatif, le parcours thématique propose de replacer les artistes présentés dans le contexte plus général de l'histoire des arts visuels, en abordant un axe spécifique (paysage et urbanité, document et archive, enregistrement du réel et construction...). Les thématiques sont choisies et adaptées en fonction des demandes.

■ parcours croisé

En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu culturel, le parcours croisé permet d'explorer des thématiques communes à différentes institutions.

– Avec le musée des Arts et Métiers

En lien avec l'exposition « Berenice Abbott (1898-1991), photographies », le Jeu de Paume propose un parcours avec le musée des Arts et Métiers, avec une visite abordant la découverte des différentes techniques qui ont jalonné l'invention de la photographie.

– Avec le Centre photographique d'Île-de-France (CPIF)

L'exposition « Berenice Abbott » est également l'occasion d'un parcours croisé avec le CPIF, qui propose aux classes de tous les niveaux des visites commentées de ses expositions, articulées avec des ateliers pratiques.

programme complet des activités 2012-2013

en direction des enseignants et scolaires disponible

dès la fin du mois de mars sur www.jeudepaume.org

Ce dossier est publié à l'occasion des expositions « Berenice Abbott (1898-1991), photographies » et « Ai Weiwei : Entrelacs », présentées au Jeu de Paume, Paris, du 21 février au 29 avril 2012.

« Berenice Abbott (1898-1991), photographies » est organisée par le Jeu de Paume et coproduite avec le Ryerson Image Centre, Toronto.

Commissaire de l'exposition : Gaëlle Morel

Elle a reçu le soutien de la Terra Foundation for American Art.

TERRA
FOUNDATION FOR AMERICAN ART

Elle a été réalisée en partenariat avec :

ANOUS PARIS **arte** **de l'air** **STILETTO** **fip**

Remerciements à Renaissance Paris Vendôme Hôtel.

R
RENAISSANCE
PARIS VENDÔME HOTEL

« Ai Weiwei : Entrelacs » est coproduite par le Jeu de Paume et le Fotomuseum Winterthur.

Commissaire de l'exposition : Urs Stahel

Elle a été réalisée en partenariat avec :

ANOUS PARIS **arte** **Courrier polka** **Rue89** **linfo**

/ découvrir les expositions

Berenice Abbott (1898-1991), photographies	6
/ repères : La photographie et l'esthétique du document	7
/ repères : Un manuscrit inédit pour le livre <i>Changing New York</i>	9
/ image et texte : <i>Balle de golf rebondissant</i> , 1957-1958	11
repères chronologiques	12
bibliographie sélective	13
 Ai Weiwei : Entrelacs	14
/ repères : Le contexte de la Chine contemporaine	15
/ image et texte : <i>June</i> 1994	16
/ repères : L'attitude comme forme d'art ou «voir les choses d'une certaine manière»	19
repères chronologiques	20
bibliographie sélective	21

/ approfondir les expositions

Représentations et mutations urbaines	24
Paris et la modernité au XIX ^e siècle	25
New York et le modernisme au XX ^e siècle	26
Pékin et le contemporain	29
 Diffusion et circulation des images	32
Image et pouvoir	33
Photographie et démocratisation	35
Internet et réseaux sociaux	38
 orientations bibliographiques	41
 pistes de travail	42
Paysages urbains : axes d'analyse	42
Points de vue et cadrage : propositions d'activités	46
Tableaux thématiques : école élémentaire, collège, lycée	49

en couverture :

Ai Weiwei, série *Provisional Landscapes* [Paysages provisoires], 2002-2008

Berenice Abbott, *Park Avenue et 39^e Rue*, New York, 8 octobre 1936.

Museum of the City of New York. Gift of the Metropolitan Museum of Art

toutes les photographies d'Ai Weiwei : © Ai Weiwei

toutes les photographies de Berenice Abbott : © Berenice Abbott/

Commerce Graphics Ltd, Inc.



Berenice Abbott, *Vue de nuit*, New York, 1932. Ronald Kurtz/Commerce Graphics

découvrir

les expositions

« Ce n'est pas seulement un écart de soixante-dix ans qui sépare le travail [de Berenice Abbott et d'Ai Weiwei], mais aussi deux conceptions différentes des pratiques artistiques autour de l'image, qui cohabitent aujourd'hui et se rencontrent harmonieusement dans les deux expositions que propose le Jeu de Paume. S'il y a bien une chose que ces œuvres ont en commun, c'est la force et la détermination avec lesquelles chacun des deux artistes a su les pousser jusqu'à leurs ultimes conséquences. L'intuition de Berenice Abbott lorsqu'elle photographiait les profondes transformations de la protéiforme ville de New York dans les années 1930 rejoint celle qui incite Ai Weiwei à enregistrer les changements vertigineux de Pékin. La fascination de Berenice Abbott pour les monuments de la modernité naissante, les stations-service, les automobiles, les enseignes lumineuses, les passerelles et les grandes autoroutes, on la retrouve chez Ai Weiwei dans ses études de perspective : ces images où l'artiste superpose un doigt d'honneur devant des monuments ou des paysages du monde entier, qui symbolisent d'une façon ou d'une autre tous les fronts du pouvoir. »

Marta Gili, « Miroir et prismes. Berenice Abbott et Ai Weiwei », en ligne sur *le magazine* du Jeu de Paume : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/02/edito/>.

Berenice Abbott (1898-1991), photographies

Avec plus de cent vingt photographies, des ouvrages originaux et une série de documents inédits, cette rétrospective dévoile, pour la première fois en France, les multiples facettes de l'œuvre de la photographe américaine Berenice Abbott (1898-1991), notamment célèbre pour avoir œuvré à la reconnaissance internationale d'Eugène Atget. À Paris, où elle arrive en 1921, elle est formée par Man Ray avant d'ouvrir son propre studio et d'entamer avec succès une carrière de portraitiste. À New York, où elle est de retour en 1929, elle conçoit son projet le plus connu, *Changing New York* (1935-1939), financé par l'administration américaine dans le contexte de la crise économique qui touche le pays. Ses photographies prises en 1954 le long de la côte Est des États-Unis, dont cette exposition offre une sélection inédite, témoignent pour leur part de sa volonté de représenter l'ensemble de ce qu'elle appelle la « scène américaine ». Enfin, au cours des années 1950, elle réalise pour le Massachusetts Institute of Technology (MIT) un corpus d'illustrations aux ambitions pédagogiques sur les principes de la mécanique et de la lumière.

Engagée dès les années 1920 auprès des milieux de l'avant-garde artistique, militant contre le pictorialisme et l'école d'Alfred Stieglitz, Berenice Abbott a consacré toute sa carrière à interroger les notions de photographie documentaire et de réalisme photographique. Montrant la richesse de cette démarche, la présente exposition révèle à la fois l'unité et la diversité de son œuvre.

1. Portraits

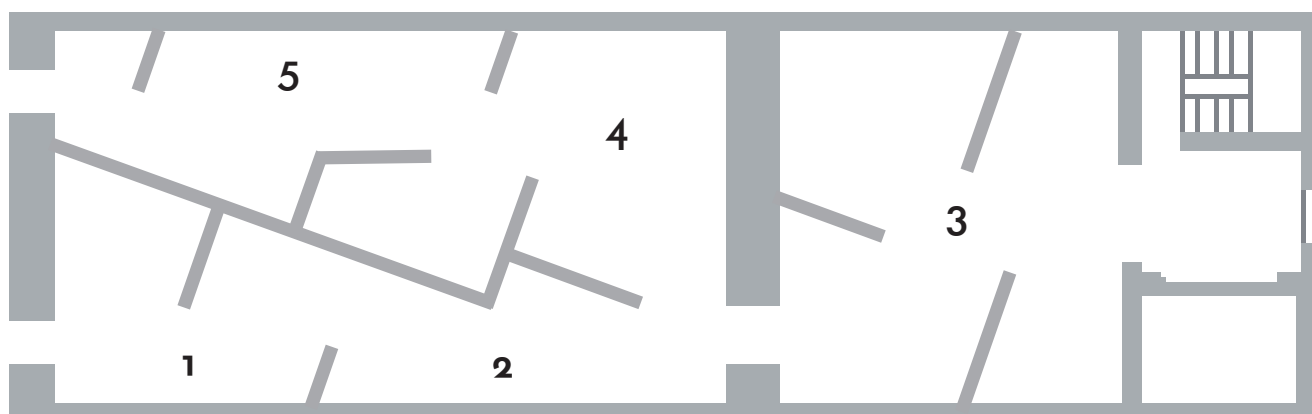
Au début des années 1920, installée à New York, Berenice Abbott entreprend de devenir sculpteur et fréquente la bohème de Greenwich Village. Elle y côtoie les poètes et artistes Djuna Barnes, Sadakichi Hartmann ou encore Marcel Duchamp et pose pour Man Ray. Confrontés à des conditions économiques difficiles et attirés par l'Europe alors symbole d'eldorado culturel, plusieurs membres de cette communauté émigrent à Paris pour y tenter leur chance, formant un groupe d'expatriés américains rejoint par Abbott en 1921.

En 1923, elle devient l'assistante de Man Ray qui a ouvert son atelier de portraits peu de temps après son arrivée à Paris en 1921. Si la clientèle de l'atelier se compose en partie de touristes américains, Abbott est également immergée au cœur de la scène artistique d'avant-garde, et notamment surréaliste. Entre 1923 et 1926, elle est ainsi initiée à la pratique du tirage et au métier de portraitiste tout en bénéficiant d'une formation intellectuelle et artistique.

Avant d'ouvrir son propre espace, elle utilise dans un premier temps l'atelier de Man Ray pour produire ses portraits puis inaugure avec succès son studio en 1926. Composée autant de personnalités françaises que d'expatriés américains, sa clientèle se répartit entre la société bourgeoise, la bohème artistique et le monde des lettres. Les portraits sont parfois empreints de traces plus ou moins évidentes de l'influence surréaliste, mais reflètent plus généralement un goût pour la mascarade, le jeu et le travestissement. Les modèles féminins expriment une forme d'ambiguïté sexuelle, perceptible grâce aux coupes de cheveux et aux vêtements masculins laissant percevoir volontairement un trouble identitaire.

La composition des portraits permet la mise en place d'une véritable esthétique, rejetant les conventions commerciales classiques. L'absence d'éléments de décor et le fond, réduit le plus souvent à un pan de mur neutre, isolent le modèle, insistant sur son attitude, la position de son corps et l'expression de son visage. L'usage d'un trépied et d'objectifs à longue focale placés à hauteur des yeux permet d'éviter les déformations et de bannir les effets de distorsion, assurant aux modèles une forte présence physique. Au début de l'année 1929, Berenice Abbott quitte Paris pour New York où elle va poursuivre les mêmes activités et entreprendre des démarches similaires : ouvrir un nouvel atelier de portraits, participer aux manifestations en faveur de la photographie moderniste et veiller parallèlement à la reconnaissance d'Eugène Atget dont elle a acheté une partie du fonds en 1928.

plan de l'exposition



La photographie et l'esthétique du document

« Parce qu'elle résulte d'une opération d'enregistrement, la photographie s'est vu attribuer une valeur d'attestation et un statut probatoire, qui l'ont associée au document. La notion de photographie "comme document", distincte de la photographie "comme art", se transforme au cours des années vingt et trente, notamment en Allemagne et aux États-Unis. Le documentaire devient alors un genre à part entière qui élève, paradoxalement, l'acte de reproduire une partie de la réalité au statut d'acte créatif : "C'est bien parce que le fort quotient de vérité de l'image photographique persiste, envers et contre tout, que les photographes ont pu faire de cet excédent de vérité un matériau brut (une substance documentaire), dans lequel ils dégagent une forme, élaborent un 'style', ou bien encore à partir duquel ils forgent une attitude." Il se produit ainsi un trouble éthique : en traitant la croyance en la vérité photographique, sur un mode rhétorique, le photographe impose la description comme exercice autonome. »

Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2004, p. 17.

« Elle [l'idée de "document" photographique] apparaît dans la littérature spécialisée dès le XIX^e siècle, où elle est d'emblée présentée comme consubstantielle au médium. En aucun cas cependant, avant les années vingt, il n'est question qu'elle définisse une esthétique, un quelconque genre artistique. Attachée à la valeur scientifique ou archivale des images, le mot a jusque-là son sens premier d'apport d'informations, de témoignage ou de preuve. S'il apparaît dans la littérature artistique, ce n'est que comme antonyme du terme "art", les deux catégories s'excluant l'une l'autre. Toute la tradition de la légitimation de la photographie comme art cherche ainsi, pour éloigner d'elle le soupçon d'enregistrement purement mécanique, à séparer de façon étanche l'usage créatif d'un médium – transcender la réalité, savoir sélectionner – de ses vulgaires fonctions documentaires – se soumettre à la réalité et, dans l'idéal, tout perdre. Avant les années vingt, non seulement le documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais il en est la négation.

Or subitement, autour de 1930, ces deux pôles jusqu'alors inconciliables se trouvent délibérément associés dans de nombreux projets de photographes à visée artistique, comme l'affirme Beaumont Newhall en 1938 : "Pendant la dernière décennie, un certain nombre de jeunes photographes [sont cités plus loin : Berenice Abbott, Walker Evans, Ralph Steiner, Margaret Bourke-White, Ansel Adams et Willard Van Dyke], sentant la force artistique de tels documents photographiques [sont cités plus haut des noms du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : Henri Le Secq, Mathew Brady, Alexander Gardner, Charles Marville, Eugène Atget, Lewis Hine], ont vu dans cette approche matérialiste les bases d'une *esthétique* de la photographie." Non seulement les deux termes ne s'excluent plus mais ils sont rapidement perçus comme indissociables : ce n'est que s'il accepte humblement la spécificité documentaire de son médium, s'il s'éloigne de tout effet d'art pour se rapprocher de la vision mécanique de son appareil que le photographe a une chance d'accéder au grand art. [...]

Les premiers signes d'une autonomie de la forme documentaire par rapport à une stricte fonction de documentation apparaissent avec la propagation du mot dans la sphère artistique. Ainsi, avant la fin des années vingt, seul le substantif "document" est employé lorsqu'il s'agit de souligner que la photographie, au-delà d'un art graphique aligné sur la peinture, est source de connaissances concrètes, ou lorsqu'on veut louer la valeur informationnelle de telle ou telle œuvre. Dans la réception des grands livres allemands des années 1926-1928, ceux d'Erich Mendelsohn, d'Albert Renger-Patzsch ou de Karl Blossfeldt par exemple, autant chaque article laudateur ou presque s'applique à souligner la double valeur d'œuvre d'art et de document de ces photographies, autant l'adjectif "documentaire" n'apparaît que très rarement. Ce n'est qu'à l'extrême fin de la décennie que le substantif fait place à l'adjectif, avec les possibilités que celui-ci réserve de décrire plus qu'un état, une qualité. [...] Enfin, au cours des années trente, cet adjectif va se substantiver pour devenir "le documentaire", élevant définitivement cette qualité au rang de genre. Au bout du compte, la littérature photographique dispose de deux noms de même racine mais fondamentalement différents : "le document", objet servant à documenter, et "le documentaire", genre *parfois* utilisé à cette fin. »

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 15-16.

« Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être style documentaire. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de "photographe documentaire", mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu'on me croit en train d'en faire une autre. »

Walker Evans, propos extraits de Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, mars-avril 1971, p. 87.



Berenice Abbott, *Jean Cocteau avec un revolver*, 1926.
Ronald Kurtz/Commerce Graphics

2. New York, 1929-1934

Dès le début des années 1930, cherchant à produire un vaste portrait documentaire de la ville de New York, Berenice Abbott sollicite sans succès diverses institutions, comme le musée de la Ville de New York ou la Société d'histoire de New York. Elle rassemble ses essais dans un album – dont huit pages sont exposées au Jeu de Paume – qui met au jour l'étendue de cette ambitieuse entreprise. En 1934, elle expose également ses photographies sur New York au musée de la Ville afin de trouver des mécènes susceptibles de financer son projet.

3. *Changing New York*, 1935-1939

En 1935, la photographe reçoit enfin le soutien du Federal Art Project, programme d'assistance aux artistes mis en œuvre par la Works Progress Administration dans le cadre du New Deal. Elle bénéficie de l'aide d'une équipe de documentalistes qui réalise à partir de chaque image un dossier d'informations écrites et dessinées. Cette commande intitulée *Changing New York* est conçue à la fois comme une vaste documentation sur la ville et une œuvre artistique personnelle. Sur les trois cent cinq clichés que compte le projet, une sélection de quatre-vingts tirages est proposée, accompagnée de documents variés, permettant ainsi une meilleure compréhension des enjeux de cette grande campagne photographique : affiche et vues d'exposition, croquis et notices historiques, épreuves et pages d'album préparatoire, éditions originales. Berenice Abbott montre les changements de la ville, en saisissant les contrastes et les rapports entre l'ancien et le nouveau qui forment la structure urbaine. Ses prises de vue alternent entre une esthétique marquée par la Nouvelle Vision, constituée de détails architecturaux et de points de vue basculés, et l'adoption d'un style documentaire



Berenice Abbott, *Bourse de New York, New York*, 1933.
Ronald Kurtz/Commerce Graphics

insistant davantage sur une forme de frontalité et de neutralité. Éloigné des propositions nostalgiques généralement proposées sur les monuments et les lieux caractéristiques de la ville, l'ensemble constitue une recherche sur la modernité et les collisions éphémères entre le passé et l'avenir. Cherchant à réinventer les formes et les fonctions de la photographie sous l'étiquette du « documentaire », Abbott entend capter « la disparition de l'instant » en juxtaposant les motifs d'une ville soumise à un processus sans précédent de démolition et de reconstruction.

Ce travail aboutit en 1939 à la publication d'un ouvrage, *Changing New York*, source de tensions entre les visées commerciales de l'éditeur et les ambitions artistiques de la photographe. Souhaitant profiter des cinquante millions de visiteurs attendus pour l'Exposition universelle de New York en 1939, l'éditeur E. P. Dutton propose en 1938 de publier une sélection de cent photographies issues du projet, accompagnées d'un texte d'Elizabeth McCausland, critique d'art reconnue, mais aussi compagne et soutien sans relâche d'Abbott. Loin du projet initialement envisagé par les deux femmes, l'éditeur modifie la disposition des photographies pour en faire un guide touristique conventionnel, selon un schéma classique de la ville en proposant un parcours du sud au nord et du centre vers la périphérie. Le texte, également amputé de ses connotations poétiques et pédagogiques, se limite à des notices informatives sur les bâtiments représentés.

4. La « scène américaine »

Au cours de l'été 1935, Berenice Abbott se rend dans le Sud des États-Unis afin de dresser le portrait d'un monde rural alors en crise. Optant pour un style documentaire qui caractérisera les images de la campagne photographique de la Farm Security Administration (FSA) lancée la même année, Abbott



Berenice Abbott, *Station-service, Tremont Avenue et Dock Street, Bronx*, 2 juillet 1936. Museum of the City of New York. Gift of Federal Works Agency, Work Projects Administration, Federal Art Project



Berenice Abbott, *Flat Iron Building, à l'angle de Broadway et de la 5^e Avenue, New York*, 1938. Ronald Kurtz/Commerce Graphics

/ repères

Un manuscrit inédit pour le livre *Changing New York*

« C'est un manuscrit inédit pour le livre *Changing New York* qui nous apprend le mieux à lire les images complexes qu'elle [Berenice Abbott] réalise sous l'égide du FAP entre 1935 et 1939, car c'est bien de pédagogie qu'il s'agit. Cherchant à profiter des cinquante millions de visiteurs attendus pour l'Exposition universelle de New York en 1939, l'éditeur E. P. Dutton propose en 1938 de publier une sélection de photographies de la ville qui change, accompagnées d'un texte d'Elizabeth McCausland (célèbre critique d'art, compagne et soutien d'Abbott). Les deux femmes acceptent l'opportunité qui leur est offerte, mais refusent de suivre les conventions habituelles des "guides de voyage". D'entrée de jeu, elles proposent un design graphique influencé par les publications d'avant-garde russes et allemandes, qui consiste à intégrer "photographie + texte [...] composés de manière à créer une tension entre les deux médiums"; elles veulent commencer leur livre par ces mots :

Les fouilles archéologiques photographiques de la vie contemporaine
 La New York que peu de personnes voient
 Donner des yeux à sept millions de New-Yorkais
 Leur expérience de la métropole
 Son impact visuel
 Son rythme précipité
 Les vibrations de sa vie cachée.

Mais Dutton imposera le principe d'une légende par photographie; les deux femmes sélectionnent donc cent photographies dans les archives d'Abbott, et McCausland rédige des légendes pour chacune d'elles en fonction de cette séquence. Malgré ce compromis, le manuscrit donne une version très cohérente et fascinante de la théorie documentaire des deux femmes, qui entendent partir de la vision conventionnelle pour apprendre à voir autrement, compte tenu notamment de la vision du progrès qu'allait développer l'Exposition universelle. Avec son thème officiel « Construire le monde de demain », qui promet des villes planifiées et rationalisées, ignorant le chaos et les contrastes, la vision de l'avenir défendue par l'exposition n'était pas une remise en question subtile de l'image urbaine de Manhattan à la fin des années 1930; elle revenait tout simplement à l'annihiler. Pour Abbott et McCausland, l'exposition détruisait les bases mêmes qui rendaient possibles l'engagement constructif, la compréhension et la critique de la civilisation moderne; elle renforçait donc leur résolution de cultiver la conscience historique contre la présumée "logique" de l'effacement. »

Sarah M. Miller, « L'équilibre dynamique : le "maintenant" de Berenice Abbott », in Gaëlle Morel (dir.), *Berenice Abbott*, Paris, Hazan/éditions du Jeu de Paume/Toronto, Ryerson Image Centre, 2012, p. 57-58.



Berenice Abbott, *Stand Happy's Refreshment, Daytona Beach, Floride, 1954.*
Ronald Kurtz/Commerce Graphics

s'intéresse aux modestes maisons en bois et aux fermiers. Lors de ce voyage en voiture entrepris avec Elizabeth McCausland, Abbott produit environ deux cents images, appartenant à une vaste et ambitieuse entreprise menée par le couple : la réalisation d'un livre de photographies couvrant tout le territoire américain qui ne verra jamais le jour.

Mené en 1954, le projet d'Abbott sur les petites villes et les villages bordant la Route 1 connaîtra le même sort. Parcourant près de 6 500 kilomètres selon le tracé de la route qui longe la côte Est des États-Unis, elle réalise un corpus de deux mille quatre cents épreuves mêlant échoppes, portraits de paysans, lieux de divertissement et de consommation. La photographe alterne entre esthétique documentaire et Street Photography. Avec *Route 1*, Abbott poursuit son ambition de représenter l'ensemble de ce qu'elle appelle la « scène américaine ».

5. Science

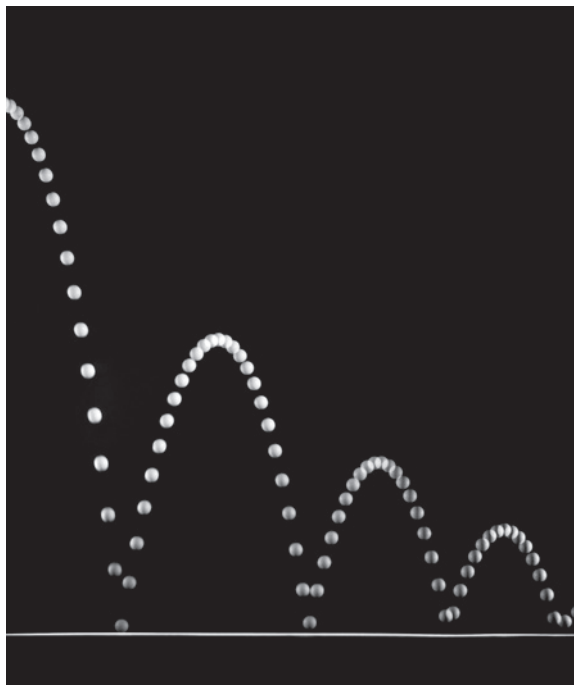
À partir de 1939, Berenice Abbott réalise des photographies de phénomènes scientifiques. En 1944, elle est engagée comme responsable du service photographique de la revue *Science Illustrated*, dans laquelle elle publie certains de ses propres clichés. Porteuse d'une forte ambition pédagogique, la photographe entend donner à ses images le rôle de passerelles entre la science du XX^e siècle et le grand public. En 1957, suite au lancement du Spoutnik par l'Union soviétique, et effrayée par cet événement qui intervient dans le contexte de la guerre froide, la National Science Foundation met en place au Massachusetts Institute of Technology une Commission d'étude des sciences physiques chargée d'élaborer de nouveaux manuels pour l'enseignement secondaire et d'utiliser des photographies novatrices illustrant les principes de la mécanique quantique. Abbott est alors



Berenice Abbott, *Motif d'interférence, Cambridge, Massachusetts, 1958-1961.*
Ronald Kurtz/Commerce Graphics

engagée par le MIT afin de réaliser des photographies scientifiques conçues comme des outils de vulgarisation et destinées à servir de matériel pédagogique. Les formes abstraites permettent de représenter visuellement des concepts mécaniques complexes et des lois physiques normalement invisibles. Abbott utilise des fonds noirs pour dévoiler certains phénomènes, comme la gravitation ou les principes ondulatoires de la lumière. L'exposition réunit une vingtaine d'images et des ouvrages sur ces expérimentations scientifiques. Renouant avec les expériences des avant-gardes historiques, notamment celle du rayogramme, Abbott propose des photographies aux qualités formelles séduisantes, mêlant ambition documentaire et esthétique du merveilleux.

Balle de golf rebondissant, 1957-1958



Berenice Abbott, *Balle de golf rebondissant*, 1958-1961.
Ronald Kurtz/Commerce Graphics

« La principale réalisation de la PSSC¹ a été l'élaboration d'un nouveau manuel de physique qui, en 1960, était utilisé par vingt-cinq mille élèves dans près de six cents écoles. Les photographies d'Abbott illustrent la couverture et le dos du manuel de 1960, ainsi que des dizaines de pages à l'intérieur. Le chapitre consacré aux interférences exploite particulièrement bien ses clichés, généralement accompagnés de schémas qui en explicitent le contenu. Mais Abbott utilisait aussi un flash rapide et des fonds noirs pour que certains phénomènes, comme la force gravitationnelle d'un pendule, puissent dessiner leurs propres schémas. Un exemple de cette méthode est la *Balle de golf rebondissant*, photographiée avec un appareil photographique stroboscopique à intervalle d'un trentième de seconde, qui trace de façon très claire le schéma de l'énergie décroissante d'un objet en mouvement. Philip et Phyllis Morrison, deux des pédagogues les plus réputés dans le domaine de la physique, avec qui Abbott a travaillé au MIT, expliquent l'efficacité de ces photographies en ces termes : "[Abbott] comprenait profondément la théorie abstraite utilisée pour décrire la réalité [...] et elle savait créer devant son appareil photo la situation physique qui permettait d'illustrer cette dimension abstraite². "Autrement dit, dans les photographies scientifiques d'Abbott, l'abstraction sert à réinterpréter le système physique d'une manière visuellement accessible. [...]

Les rares ouvrages consacrés aux photographies scientifiques d'Abbott dans les années 1940 et 1950 ignorent en grande partie le contexte scientifique de leur production. Or, ce contexte est critique pour bien comprendre la signification d'images qui ne sont pas uniquement esthétiques. En effet, détachées de leur contexte scientifique (et pédagogique), les photographies scientifiques d'Abbott, et en particulier celles prises à la PSSC, deviennent incompréhensibles en ce sens que leur dimension abstraite risque de prendre le pas sur leur contenu réaliste ; elles ne fonctionnent plus comme des actes impliquant plusieurs intervenants mais comme des affirmations closes, ce contre quoi Abbott a tenté de résister toute sa vie. Les principales découvertes de la physique théorique du XX^e siècle – la relativité et la mécanique quantique – se traduisent chez Abbott par le souci de faire comprendre ces relations cruciales mais invisibles. Ignorer le contexte scientifique de ce travail et nier l'importance de ces relations invisibles reviendrait à mal interpréter le contenu des photographies d'Abbott, mais aussi à mal comprendre le réalisme de sa vision. »

Terri Weissman, « La science selon Berenice Abbott », in Gaëlle Morel (dir.), *Berenice Abbott*, Paris, Hazan/éditions du Jeu de Paume/Toronto, Ryerson Image Centre, 2012, p. 148-150.

1. Physical Science Study Committee [Commission d'étude des sciences physiques] au Massachusetts Institute of Technology.

2. Philip et Phyllis Morrison, entretien avec l'auteur, 4 juin 2001.

repères chronologiques

1898 Naissance à Springfield, Ohio, le 17 juillet.

1917 Étudie à l'Ohio State University pour devenir journaliste.

1918 Part à New York et fréquente les milieux artistiques.

1921 Embarque pour l'Europe. Étudie la sculpture et fréquente l'avant-garde surréaliste.

1923 Embauchée par Man Ray dans son studio de portraits à Paris. Parallèlement au travail de tirage, commence à faire ses propres portraits.

1926 Ouvre son studio. Photographie la bourgeoisie et les artistes. Première exposition à la galerie Au Sacre du Printemps. Retient l'attention des critiques d'art. Rencontre Eugène Atget à qui elle achète quelques tirages.

1928 Achète une partie du fonds Atget, mort en 1927. Participe à l'exposition du Salon de l'Escalier, manifeste contre le pictorialisme.

1929 Participation aux expositions modernistes allemandes « Fotografie der Gegenwart » (Essen) et « Film und Foto » (Stuttgart). Retourne à New York. Ouvre un studio de portraits et commence à photographier la ville.

1930 Expose des tirages à la galerie Weyhe. Publication de l'ouvrage *Atget photographe de Paris*. Participe à l'exposition « Photography » à l'université Harvard, première manifestation américaine en rupture avec le cercle d'Alfred Stieglitz.

1931 Sollicite différentes institutions pour financer un vaste projet sur New York.

1932 Expositions « Photographs of New York by New York Photographers », « Photographs by Berenice Abbott » et « Exhibition of Portrait Photography » à la galerie Julien Levy. Participe à l'exposition « Murals by American Painters and Photographers » au Museum of Modern Art de New York.

1934-1935 Photographie l'architecture de l'ère victorienne dans les villes de la côte Est. Expositions « American Cities Before the Civil War » (université Yale) et « The Architecture of Henry Hobson Richardson and His Times » (MoMA).

1934 Expose des photographies sur New York au Museum of the City of New York dans l'espoir de trouver des mécènes susceptibles de financer son projet.

1935 Le projet *Changing New York* reçoit le soutien du Federal Art Project, programme d'assistance aux artistes créé par le gouvernement. Au total, Abbott réalise plus de trois cents négatifs.



Berenice Abbott, *Restaurant Blossom, Bowery, New York*, 24 octobre 1935. Museum of the City of New York. Gift of the Metropolitan Museum of Art

1935-1958 Enseigne la photographie à la New School for Social Research.

1937 Exposition d'images sur New York au Museum of the City of New York.

1939 Publication du livre *Changing New York*.

1941 Publication de *Guide to Better Photography*.

1944-1945 Directrice artistique du périodique *Science Illustrated*. Invention du procédé *super-sight*, produisant des négatifs de 40 x 50 cm.

1954 Voyage le long de la Route 1 pour photographier les villes de la côte Est.

1958-1961 Engagée par le Massachusetts Institute of Technology pour illustrer les principes physiques de la lumière, de la vitesse et du magnétisme.

1960 Exposition « Image of Physics » organisée par le Smithsonian Institute à Washington.

1964 Publication de *The World of Atget, Magnet et Motion*.

1968 Le Museum of Modern Art de New York acquiert le fonds Atget d'Abbott et de Levy.

1991 Décède à Monson, Maine, le 9 décembre.



Man Ray, *Portrait de Berenice Abbott*, 1925.
Collection Hank O'Neal, New York © Man Ray Trust/ADAGP, Paris, 2012



Berenice Abbott, *Autoportrait, distorsion*, 1945.
Ronald Kurtz / Commerce Graphics

bibliographie sélective

- Berenice ABBOTT, *A Guide to Better Photography*, New York, Crown Publishers, 1941.
 - Berenice ABBOTT, Elizabeth McCausland, *Changing* New York, New York, E.P. Dutton & Company, 1939.
 - Berenice ABBOTT, *The World of Atget*, New York, Horizon Press, 1964.
 - Sharon CORWIN, Jessica MAY, Terri WEISSMAN, *American Modern: documentary Photography by Abbott, Evans, and Bourke-White*, Berkeley, University of California Press, 2010.
 - Ron KURTZ, Hank O'NEAL, *Berenice Abbott*, Göttingen, Steidl/New York, Commerce Graphics, 2008.
 - Gaëlle MOREL (dir.), *Berenice Abbott*, Paris, Hazan/éditions du Jeu de Paume/Toronto, Ryerson Image Centre, 2012.
 - Hank O'NEAL, *Berenice Abbott. American Photographer*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1982.
 - Abigail SOLOMON-GODEAU, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
 - Georges SULLIVAN, *Berenice Abbott, Photographer: An Independent Vision*, New York, Clarion Books, 2006.
 - Julia VAN HAAFTEN, *Berenice Abbott Photographer: A Modern Vision*, New York, The New York Public Library, 1989.
 - Terri WEISSMAN, *The Realisms of Berenice Abbott: Documentary Photography and Political Action*, Berkeley, University of California Press, 2010.
 - Clark WORSWICK, *Berenice Abbott, Eugène Atget*, Santa Fe, Arena Editions, 2002.
 - Bonnie YOCHELSON, *Berenice Abbott. Changing New York*, New York, The New Press/The Museum of the City of New York, 1997.
 - Bonnie YOCHELSON et al., *New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York*, New York, Princeton Architectural Press/The Museum of the City of New York, 2004.
- Film documentaire
- *Berenice Abbott: A View of the 20th Century*, réalisation : Kay Weaver et Martha Wheelock, production : Ishtar Films, 1992, 57 min.

Ai Weiwei : Entrelacs

À la fois architecte, artiste conceptuel, sculpteur, photographe, blogueur, twitterer, artiste-interviewer et activiste politique, Ai Weiwei est un véritable sismographe des sujets d'actualité et des problèmes de société. En grand partisan de la communication et des réseaux, il œuvre à ce que la vie rejoigne l'art, et l'art la vie. Centrée sur ses photographies et travaux vidéo, « Entrelacs » est la première exposition d'envergure en France consacrée à l'œuvre prolifique, iconoclaste et provocatrice de cet artiste majeur de la scène artistique indépendante chinoise.

Fils du poète Ai Qing, Ai Weiwei est né à Pékin en 1957. Après des études à l'Académie du cinéma de Pékin, il fait partie en 1978, avec d'autres artistes, du collectif The Stars, qui rejette le réalisme socialiste et défend l'individualité et l'expérimentation dans l'art. En 1983, il s'installe à New York, où il étudie à la Parsons School of Design, auprès du peintre Sean Scully. Il découvre des artistes comme Allen Ginsberg, Jasper Johns, Andy Warhol et surtout Marcel Duchamp, important pour lui au titre de sa conception de l'art comme faisant partie de la vie. Ai Weiwei crée ses premiers ready-mades et prend des milliers de photographies documentant son séjour à New York et celui de ses amis chinois également artistes. En 1997, quatre ans après son retour à Pékin, il contribue à la fondation de la galerie China Art Archives & Warehouse, et commence à se confronter à l'architecture. En 1999, il ouvre son propre atelier à Caochangdi puis, en 2003, crée son bureau d'architecture, FAKE Design. La même année, il participe, aux côtés des architectes suisses Herzog & de Meuron, à la conception du Stade olympique de Pékin, le fameux « Nid d'oiseau », qui deviendra le nouvel emblème de la ville. En 2007, il crée pour la documenta 12 une œuvre qu'il intitule *Fairytale* et qui nécessite la venue à Kassel de mille et un Chinois et Chinoises. En 2010, il installe à la Tate Modern de Londres un grand tapis de forme minimale, composé de millions de graines de tournesol en porcelaine, modelées et peintes à la main par des artisans chinois.

Ai Weiwei aborde de front la question des conditions sociales en Chine et dans d'autres pays : il témoigne, au travers de photographies, des démolitions drastiques

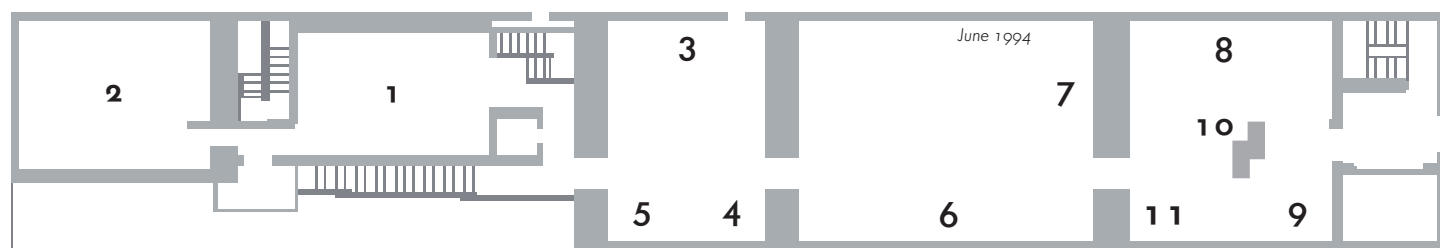
entreprises à Pékin au nom du progrès ; il adopte, dans *Study of Perspective*, une attitude irrespectueuse à l'égard des valeurs établies ; il rompt avec le passé dans des œuvres composées de vieux meubles réassemblés. Son credo reste le même : créer de nouvelles possibilités pour le présent et l'avenir, affirmer ses positions grâce aux dizaines de milliers de photographies – souvent prises avec un téléphone portable – et de textes diffusés sur son blog ou par le biais de Twitter. Au cœur de cette exposition s'inscrivent précisément cette diversité, cette multiplicité et cette aptitude de l'artiste à tisser des liens, ces entrelacs et réseaux caractéristiques de sa production, qu'on découvre ici au travers de centaines de photographies et de textes de son blog, mais aussi d'analyses explicatives.

1. New York Photographs, 1983-1993

[Photographies new-yorkaises]

De 1983 à 1993, Ai Weiwei vécut à New York. Il a lui-même souvent dit qu'il avait passé ces années « à traîner avec des amis, sans but ni projet ». Au cours de ce séjour à New York, il photographia East Village, où il habitait, ainsi que d'autres lieux. Il imprima cependant aussi sur la pellicule des images de lui-même et des gens qu'il fréquentait : les artistes chinois qui lui rendaient visite dans son petit appartement et ses amis américains, dont d'illustres figures comme le poète Allen Ginsberg. En 1988, l'atmosphère de ses photographies changea radicalement. Au lieu de continuer à réaliser incidemment des vues de la ville ou des portraits paisibles, Ai s'intéressa dès lors aux sombres aspects de la vie new-yorkaise, au délabrement, aux sans-abri, mais aussi aux manifestations pour le respect des droits de l'homme s'accompagnant, dans les rues de New York, d'une importante violence policière. Il se constitua ainsi une « collection » de plus de dix mille clichés, qui ne furent cependant développés qu'après son retour à Pékin, en 1993. Un rapprochement est possible entre ces photographies prises au jour le jour à New York avec un appareil analogique et les photographies numériques prises par l'artiste avec un téléphone portable et postées sur son blog et son compte Twitter au cours des dernières années (depuis 2005).

plan de l'exposition



Le contexte de la Chine contemporaine

Au cours de l'été 2010, la République populaire de Chine a acquis le statut de deuxième puissance économique mondiale, devançant le Japon mais restant encore loin derrière les États-Unis. Ce succès économique a été amorcé dans les années 1970, début de la période dite « Kaifang », qui marquait l'ouverture de la Chine au commerce mondial.

L'ouverture économique du pays

En 1979, quatre premières zones économiques spéciales, situées sur le littoral, s'ouvrent aux investissements étrangers. Cette ouverture correspond à une volonté politique de décentralisation économique vers des zones spatialement délimitées et utilisées comme sas de communication économique avec le système libéral capitaliste des pays développés. Dans les années 1990, la Chine s'oriente de plus en plus vers le modèle de la société industrielle et de consommation. La constitution est révisée en 1993 et adopte la notion « d'économie socialiste de marché » afin d'intégrer le commerce mondial. Le point d'orgue de cette intégration est l'adhésion de la Chine à l'Organisation mondiale du commerce (OMC) en 2001. Les années 2000 sont des années de forte croissance économique pour la Chine qui devient une grande puissance économique. Son taux de croissance pour la période 1978-2005 est de 9,6 %. Elle est en mesure de produire de la haute technologie (le premier vol spatial habité chinois en 2003, très médiatisé, prouve qu'elle est devenue une puissance *high-tech*). En corrélation, la société chinoise connaît de profondes mutations : une classe moyenne de propriétaires émerge, la société de consommation touche la population des grandes villes du littoral et de l'intérieur, une société civile se développe timidement (création d'ONG, d'associations).

Les espaces urbains

Ces dernières années, la métropolisation s'est accélérée, et le paysage urbain s'est transformé, notamment grâce à des projets de rénovation (à Shanghai, Canton...). Le centre de gravité économique de la Chine bascule vers le littoral. Les agglomérations deviennent l'instrument et la vitrine de la puissance économique chinoise. C'est ce que montrent les travaux urbains pour les Jeux olympiques de Pékin en 2008 ou ceux de Shanghai en 2010 pour l'Exposition universelle.

La population urbaine en Chine est estimée à 600 millions d'habitants en 2008, et les prévisions annoncent une population urbaine de 900 millions d'habitants en 2025. Cependant, le calcul du taux d'urbanisation en Chine s'avère compliqué. En effet, il est difficile de dire ce qui relève de l'urbain car les villes englobent des espaces ruraux agricoles. Celles-ci possèdent une assise géographique plus étendue que leur espace bâti.

Les défis de la Chine au XXI^e siècle

Malgré ces succès économiques, la Chine demeure fondamentalement un pays en développement marqué par d'importantes disparités spatiales et sociales. La dichotomie entre les espaces du littoral et de l'intérieur du pays, beaucoup moins développés, reste très forte, tandis que l'indice de développement humain se situe au 89^e rang mondial. La Chine semble consciente des défis sociaux qui l'attendent : le XII^e plan quinquennal (2011-2015) prévoit l'adoption d'une série de mesures sociales importantes (amélioration du système de santé, développement de la consommation intérieure, création d'un système de sécurité sociale). Les défis environnementaux sont considérables. La Chine a fondé son développement économique sur des industries polluantes (le charbon est encore la principale source d'énergie), et sa croissance économique rapide a accéléré la détérioration de l'environnement. Selon la Banque mondiale, seize des vingt villes les plus polluées dans le monde se trouvent en Chine, qui émet à elle seule 20 % des émissions de CO₂ dans le monde. Elle doit donc trouver un équilibre entre développement économique et respect de l'environnement.

Enfin se pose la question de l'évolution politique vers un modèle plus démocratique. La Chine possède encore tous les attributs d'un État autoritaire. Le parti communiste chinois (PCC), même s'il n'est plus unique (il existe huit autres partis autorisés mais qui tous soutiennent le PCC), contrôle entièrement la vie politique. La propagande est toujours utilisée surtout dans un but nationaliste : rétrocession de Hong-Kong et de Macao, respectivement en 1997 et 1999, choix de Pékin pour les Jeux olympiques de 2008, celui de Shanghai pour l'Exposition universelle de 2010. Ces événements sont à chaque fois célébrés comme des victoires pour la nation chinoise. Enfin, les droits de l'homme et les libertés individuelles demeurent des questions sensibles. La République populaire de Chine est l'État dans le monde qui condamne le plus à mort et qui exécute le plus d'individus (selon Amnesty International, deux tiers des condamnations à mort du monde sont exécutées en Chine). Les militants politiques, les défenseurs des droits de l'homme et les utilisateurs d'Internet sont arrêtés et emprisonnés pour avoir utilisé leur droit à la liberté d'expression. De même, les minorités religieuses et ethniques, dans les régions du Xinjiang et du Tibet, restent soumises à des restrictions de leurs libertés fondamentales.

sources

- Thierry Sanjuan, Pierre Trolliet, *La Chine et le Monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2010.
- « La Chine », *Questions internationales*, Paris, La documentation française, mars-avril 2004.
- « La Chine et la nouvelle Asie », *Questions internationales*, Paris, La documentation française, mars-avril 2011.
- <http://eps.revues.org/index4421.html>

June 1994



Ai Weiwei, June 1994 [Juin 1994], 1994

« Imaginez le début de l'été à Pékin, un matin de 1994. Depuis quelques mois, Ai Weiwei est rentré de New York. Avec sa fiancée, l'artiste Lu Qing, il marche vers la Place, venant de l'est après avoir quitté la maison de sa mère. Ou peut-être ont-ils sauté dans un taxi et pris la direction du sud le long de Dongsì Bei Xiao Jie, ou peut-être de l'avenue Nanchizi, bordée d'arbres. Peut-être même sont-ils venus directement par Wangfujing, en passant devant le grand magasin où Warhol s'est fait prendre en photo, devant le célèbre chapelier, devant l'immense chantier de construction de l'Oriental Plaza Mall, devant la fenêtre du Beijing Hotel d'où a été prise la photo du garçon face au char d'assaut. Toujours est-il qu'ils débouchent sur la Place, le lieu le plus sacré de la République populaire de Chine. Du moins l'imagine-t-on, car la position du photographe est très légèrement à l'est du portrait de Mao, l'axe qui divise la ville et réunit le pays. Mais ils peuvent tout aussi bien être venus par l'ouest.

Ai demande à son amie de s'appuyer contre la rambarde en fer et tous deux mettent en scène une parodie de photo touristique, de la photo touristique, celle qui est accrochée dans les intérieurs villageois de toute la Chine, celle dont les peintres qui se qualifient eux-mêmes de "pop politiques" et de "réalistes cyniques" se moquent dans leurs œuvres "post-89". Elle se penche en arrière et il prend quelques clichés. Ils échangent un regard entendu et, soudain, elle soulève sa jupe. À cet instant précis, un retraité qui conduit encore un tricycle à un cylindre et à moteur à gaz auquel il a droit parce que sa femme est handicapée (elle est absente mais on voit ses béquilles à l'arrière du véhicule) entre dans le champ de l'image et occupe la moitié de la composition. Lu Qing porte des sandales Birkenstock, d'un modèle qui n'était pas encore très courant à l'époque, même en Occident, et elle exhibe un sous-vêtement scandaleux par sa simplicité même. Elle occupe le centre de l'image, en même temps qu'une touriste chinoise vue de dos, les deux femmes étant séparées par le portrait du président Mao. "Vive la République populaire de Chine... Vive l'unité du monde", peut-on lire sur le distique affiché de part et d'autre. Un peu plus loin, deux soldats effectuent une ronde dans une version autoritaire et assez comique des carabinieri Baffi et Senza Baffi dans *Conversation en Sicile* d'Elio Vittorini. Tout à gauche, un couple d'étrangers sort doucement du champ. C'est tout un monde qui est ainsi saisi en une seule et même image.

June 1994 [Juin 1994]. C'est le titre de cette image qui représente, dans un clin d'œil lancé aux années à venir, l'anomie quotidienne d'une Chine qui se prépare à faire un grand bond en avant. Car ce jour n'est pas n'importe quel jour : c'est le cinquième anniversaire d'un événement qu'il n'est pas besoin de mentionner, car tout le monde sait de quoi il s'agit. Et les cinq années passées ne sont pas n'importe quelles cinq années : ce sont celles qui ont décidé de l'orientation qu'allait prendre le pays, et qu'allait prendre cet artiste. C'est l'été de l'East Village, l'année du *Black Cover Book*, l'année de la première *Coca-Cola Urn* [Urne Coca-Cola]. [...]

Pour Ai Weiwei, la photographie est la façon la plus simple de réaliser une image mais aussi d'exprimer une pensée éphémère. Sa fonction est à la fois celle du croquis et celle des notes que l'on prend ; elle constitue un journal d'idées et d'images. D'ailleurs, elle nous donne moins des images à voir que des univers dans lesquels entrer. Dans *June 1994*, par exemple, on nous invite à regarder une jolie femme qui transgresse la bienséance avec l'air de ne pas y toucher, plus qu'à nous imaginer dans la peau de l'artiste ; celui-ci, en effet, combine la parodie du touriste chinois et la sublimation de l'obsession de surveillance qui est dans la logique de la Place ; puis, il revendique et nie tout à la fois la transgression en question. Le choix de la date donne à lui seul une portée politique profonde à l'image, mais la politique dans ce pays n'est jamais chose simple. »

Philip Tinari, « Un appareil photo au bout du doigt : Ai Weiwei et la photographie », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, Göttingen, Steidl/Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 450-452.

2. *Beijing Photographs, 1993-2002*

[Photographies de Pékin]

Quand Ai Weiwei quitte New York et rentre en Chine en 1993 pour se rapprocher de son père malade, il continue de pratiquer une photographie de type documentaire, saisissant les moindres moments de sa nouvelle vie à Pékin. Rapidement intégré dans le milieu des artistes d'avant-garde de l'« East Village » de Pékin, il y joue un rôle majeur en rendant compte de leur travail et devient bientôt le chef de file naturel d'un mouvement qui milite pour la défense de formes d'expressions plus ouvertes et plus libres. En 1999, il s'établit à Caochangdi, dans une enclave de la banlieue nord-est de Pékin, où il aménage son atelier. Des photographies inédites, spécialement sélectionnées pour cette exposition, présentent les activités quotidiennes et artistiques d'Ai Weiwei et témoignent de l'évolution de la scène artistique chinoise dans le Pékin du début des années 1990.

3. *Provisional Landscapes, 2002-2008*

[Paysages provisoires]

Cette série a été réalisée entre 2002 et 2008 dans diverses villes de Chine. Depuis 1949, l'État est propriétaire de toutes les terres du pays, ce qui lui permet de construire – et aussi de démolir – sur d'immenses étendues sans être tenu de négocier avec des propriétaires. Avant que ne commence un nouveau chantier apparaissent subitement de vastes terrains vagues. Là où, peu de temps avant, se dressaient des *hutong*, ces petites maisons et ruelles typiques de la Chine traditionnelle, on ne voit plus que débris et gravats. Parfois, des villages entiers sont rasés pour être réimplantés ailleurs, souvent sans véritable indemnisation des habitants. Du jour au lendemain, des siècles d'histoire et de patrimoine culturel sont ainsi détruits pour ouvrir la voie au « progrès ». Ces paysages sont effectivement « provisoires » : ils marquent la fin de l'ancien temps et annoncent l'avènement des temps nouveaux.

4. *Beijing Airport Terminal 3, 2002-2007*

[Terminal 3 de l'aéroport de Pékin]

En préparation des Jeux olympiques de 2008, Pékin a connu de profonds bouleversements. Pour accueillir les visiteurs qui allaient affluer du monde entier, un nouveau terminal aéroportuaire a été prévu ; conçu par Norman Foster, sa construction a commencé en 2004. À l'époque, Ai Weiwei suivait la construction du Stade olympique en sa qualité de consultant artistique, et il a proposé de documenter aussi l'évolution du projet de Foster. L'accès au site étant rigoureusement réglementé, il a fallu surmonter toute une série d'obstacles bureaucratiques pour obtenir l'autorisation voulue. Pour Ai, il était très important de témoigner de l'évolution du chantier, car, dans son optique, une œuvre architecturale n'est pas seulement un résultat ; c'est aussi un combat, un processus et la réalisation d'une idée du début à la fin. Ces images ne sont qu'une sélection parmi un ensemble très riche qui s'étend sur quatre ans.



Ai Weiwei, *Fairytale 1* [Conte de fée 1]. Série *Fairytale Portraits*, 2007

5. *Bird's Nest, 2005-2008*

[Nid d'oiseau]

Ai Weiwei a été consultant artistique pour la conception du Stade national de Pékin – destiné à accueillir les Jeux olympiques d'été 2008 –, en même temps que Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Stefan Marbach et Li Xinggong, architecte en chef de CADG (China Architecture Design and Research Group). En raison de la disposition apparemment aléatoire des nombreux piliers qui constituent son enceinte, ce stade a reçu le surnom de « Nid d'oiseau », ce qui peut être interprété comme un compliment puisque le nid d'oiseau, en Chine, est un mets délicat que l'on ne mange qu'à des occasions spéciales. À l'approche de l'ouverture des Jeux, Ai a pris ses distances par rapport au projet (il reprochait au gouvernement chinois d'utiliser l'événement à des fins de propagande), mais, quand on lui a demandé pourquoi il y avait participé, il a simplement répondu qu'il aimait créer. Comme pour toutes ses entreprises, Ai Weiwei a religieusement enregistré l'évolution de la construction, parfois en continu sur une période de vingt-quatre heures.

6. *Fairytale Portraits, 2007*

[Portraits de conte de fées]

En 2007, Ai Weiwei est invité à participer à la documenta 12, l'une des plus importantes expositions d'art moderne et contemporain au monde, qui se tient à Kassel, en Allemagne, tous les cinq ans. Pour l'occasion, Ai se lance dans l'un de ses projets artistiques les plus ambitieux sans doute par sa complexité et par les multiples aspects qu'il met en jeu. La pièce maîtresse consiste en effet à faire venir à Kassel mille et un Chinois, dans une sorte d'« installation vivante » conçue comme un canal d'échange culturel. En Chine, il est extrêmement difficile d'obtenir un passeport, et encore plus un visa pour se rendre à l'étranger ; pour la plupart des gens



Ai Weiwei, *The Eiffel Tower* [La tour Eiffel]. Série *Study of Perspective*, 1995-2010

issus de milieux modestes, une telle idée relève donc plus du « conte de fées » que d'une réalité. Pour ce projet, Ai Weiwei a recruté des concitoyens de toutes conditions originaires de plus d'une vingtaine de provinces de Chine : ouvriers, agriculteurs, membres de minorités, gendarmes, gardiens de prison, artistes, étudiants, enseignants, etc. Chacune de ces personnes a été photographiée et interviewée en Chine à proximité des ambassades où elles devaient effectuer leurs démarches administratives.

7. *Study of Perspective*, 1995-2010

[Étude de perspective]

La première « étude de perspective » a été faite sur la place Tiananmen, à Pékin, en 1995 ; depuis, la série ne cesse de s'enrichir. Ce simple geste en dit long sur la « perspective » qu'adopte l'artiste vis-à-vis de l'autorité et sur le droit de l'individu à la liberté d'expression. Chaque fois, on retrouve ce même schéma du bras gauche tendu en avant, le majeur dressé sur fond de monuments du monde entier, souvent iconiques ou symboliques. Ces « doigts d'honneur » invitent le spectateur à remettre en question le respect qu'il témoigne envers toutes les formes de pouvoir établi, qu'il s'agisse de gouvernements ou d'institutions, de beaux paysages ou de hauts lieux culturels.

8. *Blog Photographs*, vers 2005-2009

[Photographies du blog]

Ai Weiwei a tenu un blog de 2005 à 2009, soit jusqu'à ce que les autorités chinoises l'interdisent sous prétexte qu'il contenait des critiques du gouvernement « politiquement sensibles ». Il diffusait le plus souvent des photographies le montrant dans sa vie quotidienne ou lors de ses déplacements, ou soulevant des questions sociales et politiques. Seul un petit nombre des deux cent mille photographies que contiennent ces archives est montré ici. Cet échantillon est néanmoins assez représentatif de l'éventail des intérêts de l'artiste, dont les photos engagées sont une manière d'entrer en contact avec le monde et de défendre le

principe d'une communication libre et ouverte. Pendant l'incarcération d'Ai Weiwei, les archives de son blog ont été intégralement saisies par la police. Une première sélection en avait toutefois été réalisée pour l'exposition avant la perquisition opérée dans l'atelier de l'artiste.

9. *Earthquake*, 2008-2010

[Tremblement de terre]

Le 12 mai 2008, un séisme de magnitude 8 sur l'échelle de Richter a frappé la province centrale du Sichuan en Chine. En quelques minutes, des villages entiers ont été transformés en amoncellements de gravats. La catastrophe a fait au moins soixante-neuf mille morts et près de cinq millions de sans-abri. Ai Weiwei s'est rendu dans la région une semaine après la catastrophe pour constater les dégâts. En voyant des centaines de cartables et autres affaires jonchant le sol, il a compris que la vie de milliers d'écoliers innocents avait été anéantie simplement à cause de la corruption et de la négligence des pouvoirs publics. La destruction de ces écoles construites à la va-vite est alors devenue une question politique sensible, et les démarches d'Ai pour obtenir une liste officielle des morts et des disparus se sont heurtées à une très forte résistance, voire à de la violence. Il a subi un passage à tabac par la police en août 2009, qui s'est soldé, un mois plus tard, par une intervention chirurgicale d'urgence pour enrayer une hémorragie cérébrale. Les photographies ont permis d'enregistrer une tragédie mais aussi de montrer la frustration d'Ai face à l'indifférence ou à l'incurie des autorités. À son retour à Pékin, Ai Weiwei et son équipe ont apporté leur soutien à une enquête sur la mort de ces enfants, ce qui l'a conduit à publier sur son blog, à l'occasion du premier anniversaire du séisme, une liste de cinq mille trois cent quatre-vingt-cinq noms. Par la suite, il a réalisé une œuvre intitulée *Remembering* [Souvenir] en 2009 avec les cartables de neuf mille enfants. Il avait écrit en caractères chinois sur la façade de la Haus der Kunst, à Munich, la phrase : « Elle a vécu heureuse en ce monde pendant sept ans. » C'était une citation de l'une des mères des écoliers victimes du séisme.

10. *Cell Phone Photographs*, 2009-2010

[Photographies de téléphone portable]

Depuis la fermeture de son blog en 2009, Ai Weiwei utilise Twitter comme plate-forme de communication en ligne. Ayant adopté le téléphone portable, il prend souvent des photos avec son téléphone, photos qu'il transfère immédiatement sur sa page Twitter. La communication est instantanée, et les adeptes du Net peuvent suivre ce qui se passe en temps réel. Cette immédiateté est intéressante, notamment dans la sphère médiatique chinoise, très surveillée et censurée. Les agences de presse peuvent également accéder à ces images et les retransmettre sur leurs sites. Dès lors, l'information devient contagieuse et se répand plus vite que jamais. Ces photographies illustrent l'étendue des activités d'Ai, comme artiste et défenseur engagé de la liberté d'expression et de l'ouverture de la société au monde extérieur.

L'attitude comme forme d'art ou « voir les choses d'une certaine manière »

Le travail d'Ai Weiwei s'inscrit dans une tendance majeure de l'art contemporain qui aborde l'œuvre non pas sous l'angle de l'objet esthétique autonome mais plutôt comme processus composé de diverses étapes, situations et contextes, matériels autant qu'immatériels, et dont le statut est par définition intermédiaire et ambigu. « Après avoir découvert l'œuvre de Duchamp, déclare l'artiste, je me suis rendu compte qu'être artiste a plus à voir avec une façon de vivre et une attitude qu'avec la production d'objets [...]. C'est voir les choses d'une certaine manière. [...] Je pense que mon attitude et ma façon de vivre sont mes œuvres d'art les plus importantes¹. »

Si c'est depuis Léonard de Vinci que l'art est assimilé à une *cosa mentale*, une affaire de l'esprit, il a fallu attendre le XX^e siècle pour que la démarche artistique puisse être disjointe de la production d'objets concrets. Rendu indépendant, l'acte créatif n'est plus un moyen pour faire de l'art, mais un aboutissement en lui-même. L'action peut ainsi faire œuvre, ce que l'artiste Richard Martel nomme l'art « actuel² ». « Qu'il n'y ait d'art qu'actuel – au sens de l'art, de l'action –, cela suppose que les artistes prennent pour acquis que l'œuvre d'art n'est pas essentielle... Les formes hybrides de l'art sont autant de réponses au conditionnement de l'art dans son ensemble... Qu'il n'y ait d'art qu'actuel, cela suppose également une responsabilité de la part de l'artiste. Responsabilité d'agir dans le changement³... »

Marcel Duchamp, Joseph Beuys ou Andy Warhol comptent parmi ceux qui ont largement contribué au glissement du centre de gravité artistique de l'objet vers le comportement, la posture et le mode de vie. Si le ready-made duchampien a remplacé la création d'objets fabriqués de la main de l'artiste par la sélection d'objets produits industriellement, Beuys et Warhol ont développé une conception de l'artiste en tant que personne publique : le premier comme agent d'une « sculpture sociale », le second comme personnage surmédiatique.

Dans l'art des avant-gardes du XX^e siècle, cette tendance est liée à la volonté de rapprocher l'art et la vie, en défaisant les cloisonnements qui séparent l'activité créatrice et la société dans son ensemble. Dans l'art contemporain, elle a trait aux conditions de partage, d'échange et de communication des sociétés capitalistes avancées, où l'extrême spécialisation technique et professionnelle va de pair avec la non moins extrême porosité des champs culturels comme la démultiplication de leurs liens dans le réseau global.

« Les préoccupations des artistes actuels illustrent bien le caractère suranné des objets actuels dont l'objet d'art n'est qu'une manifestation particulière. [...] C'est pourquoi les artistes doivent travailler à autre chose qu'à l'art, parce que, ce faisant, ils justifient la validité de l'existence de l'art en dehors de son conditionnement en tant que produit : l'activité artistique doit être comportementale et non se limiter à la fabrication d'un produit. C'est alors que le glissement de l'objet au comportement prouve le caractère prospectif de l'art comme remise en question du système de cadrage où la catégorisation prend de plus en plus la place du sujet⁴. »

1. Ai Weiwei, cité par Urs Stahel, « Finalement, c'est un jeu cérébral. » Les entrelacs et la communication comme forme d'art », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, Göttingen, Steidl/Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 444-448.

2. Voir Richard Martel, *Art-Action*, Paris, Les presses du réel, 2005.

3. Richard Martel, « Vu du corps, il n'y a d'art qu'actuel », *Intervention*, n° 10-11, 1981, en ligne sur : <http://id.erudit.org/iderudit/1192ac>.

4. Richard Martel, « Après l'obsolescence du sens : l'activité artistique comportementale », *Intervention*, n° 13, 1981, en ligne sur : <http://id.erudit.org/iderudit/57499ac>.

11. Shanghai Studio, 2010-2011

[Atelier de Shanghai]

Au début de l'année 2008, Ai Weiwei a été invité par les autorités de Shanghai à construire un atelier d'art et de culture en périphérie de la ville. Ayant abandonné son agence d'architecture, il a longtemps hésité, mais devant l'insistance apparemment sincère de ses interlocuteurs – qui lui rendaient régulièrement visite à Pékin pour tenter de le convaincre d'accepter – il a fini par céder. Durant deux ans, il s'est donc occupé du chantier sous la supervision de la municipalité, mais, immédiatement après l'achèvement du bâtiment en août 2010, les autorités ont décrété que la construction était

illégal et devait être démolie dans les plus brefs délais. Selon Ai, c'était une décision politiquement très pensée : en effet, elle l'obligeait à rester à Pékin, ce qui permettait au gouvernement de mieux contrôler ses activités. En janvier 2011, la démolition du bâtiment a commencé à la faveur de la nuit, sans préavis. Ai s'est rendu sur le site tôt le lendemain matin, mais, quand il est arrivé, les travaux de démolition étaient déjà bien avancés. En quelques jours, toute trace du bâtiment avait totalement disparu, y compris les fondations, et le site avait été labouré pour ressembler à une banale terre agricole. Heureusement, Ai a conservé l'enregistrement visuel du projet depuis le tout début et jusqu'à sa fin injuste et injustifiée.

repères chronologiques

1957 Naissance d'Ai Weiwei à Pékin. Son père est le poète Ai Qing, « révisionniste » exilé et interdit d'écriture par le régime maoïste. Ai Weiwei grandit dans les régions de la Mandchourie et du Xinjiang.

1978 Études à l'Académie du cinéma de Pékin. Participe avec d'autres artistes au collectif The Stars, qui rejette le réalisme socialiste et défend l'expérimentation dans l'art.

1979 The Stars organise des expositions et des manifestations devant le mur dit « de la démocratie », où il fut permis aux citoyens durant un temps d'exposer des doléances à l'encontre de l'État.

1981 Quitte la Chine pour les États-Unis.

1983 S'installe à New York. Étudie à la Parsons School of Design avec le peintre Sean Scully. Découvre les artistes Allen Ginsberg, Jasper Johns, Andy Warhol et Marcel Duchamp.

1983-1993 Prend des milliers de photographies documentant son séjour à New York et celui de ses amis chinois, également artistes. Ces quelques dix mille clichés ne seront développés qu'après son retour en Chine. Produit ses premiers ready-mades.

1993 En raison de l'état de santé de son père, Ai Weiwei rentre à Pékin. Développe la série *New York Photographs*.

1994 Juin 1994, photographie prise devant la place Tiananmen avec sa fiancée.

1995 Début de sa série *Study of Perspective*.

1997 Ai Weiwei contribue à la fondation de la galerie China Art Archives & Warehouse (CAAW). Début de son intérêt pour l'architecture.

1999 Ai Weiwei ouvre son propre atelier à Caochangdi.

2000 Organise à Shanghai l'exposition « Fuck-off », consacrée à la scène artistique chinoise contemporaine.

2002-2008 Série *Provisional Landscapes*, dans laquelle Ai Weiwei photographie la destruction puis la disparition de quartiers traditionnels pékinois au profit de bâtiments modernes.

2003 Ai Weiwei crée le bureau d'architecture FAKE Design. Participe comme consultant, aux côtés des architectes suisses Herzog et de Meuron, à la conception du Stade olympique de Pékin, le fameux « Nid d'oiseau », qui deviendra l'emblème de la ville.



Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn* [Laisser tomber une urne de la dynastie des Han], 1995

2003-2008 Ai Weiwei enregistre un très grand nombre d'images photographiques documentant l'évolution du projet architectural du Nid d'oiseau (série *Bird's Nest*).

2004 Ai Weiwei obtient l'autorisation de documenter le chantier du Terminal 3 de l'aéroport de Pékin, dirigé par Norman Foster et finalisé en 2008. Première exposition dans un musée, à la Kunsthalle de Berne.

2005 À partir de cette date, Ai Weiwei poste sur son blog des milliers de photographies prises avec son téléphone portable.

2007 Dans le cadre de la documenta 12 à Kassel (Allemagne), Ai Weiwei crée l'œuvre intitulée *Fairytale Portraits*, pour laquelle il invite à séjourner dans la ville mille et un Chinoises et Chinois. Il montre également l'installation sculpturale d'extérieur *Template*, réalisée à partir de vestiges de temples.

2008 Est invité par les autorités de Shanghai à construire un atelier d'art et de culture en périphérie de la ville.

2009 Au cours du mois de janvier, Ai Weiwei expose au centre photographique de Pékin une réalisation architecturale intitulée *Three Shadows*, ainsi que ses photographies new-yorkaises. La même année, il est passé à tabac par la police en raison de ses recherches sur la responsabilité de l'État dans la mort de milliers d'enfants suite au séisme qui a secoué la province centrale du Sichuan en mai 2008. Il publie sur son blog les noms de cinq mille trois cent quatre-vingt-cinq enfants décédés lors du séisme. L'œuvre *Remembering*, présentée sur la façade de la Haus der Kunst de Munich et constituée de 9 000 cartables, revient



également sur cet événement. Le blog d'Ai Weiwei, lu par dix-sept millions d'internautes, est fermé par les autorités chinoises. L'artiste continue de publier ses articles et photographies numériques sur son compte Twitter. Ces documents constituent la série *Cell Phone Photographs*.

2010 Ai Weiwei expose *Sunflower Seeds*, un immense tapis composé de graines de tournesol en porcelaine, dans le hall de la Tate Modern à Londres. En août, immédiatement après l'achèvement de l'atelier d'art et de culture de Shanghai, la construction est déclarée illégale par les autorités, et elle sera détruite en janvier 2011. L'artiste a conservé un grand nombre d'enregistrements visuels de la réalisation du projet, qui constituent la série *Shanghai Studio*.

2011 Le 3 avril, Ai Weiwei est arrêté et placé en détention par les autorités chinoises. Libéré sous caution le 22 juin, il est, à ce jour, toujours interdit de sortie du territoire.

bibliographie sélective

- Ai Weiwei, CHEN Weiqing (dir.), *Ai Weiwei: Fragments Beijing 2006*, Hong Kong, Timezone 8, 2007.
- Daniel BIRNBAUM, Roger BUERGEL, *Ai Weiwei: Fairytale. A Reader*, Zurich, JRP|Ringier, 2011.
- Georgia CLOSE, *Ai Weiwei: Education Resource Kit: Under Construction*, Campbelltown, Campbelltown Arts Centre, 2008.
- Yilmaz DZIEWIOR (dir.), *Ai Weiwei: Art/Architecture*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2011.
- Caroline KLEIN, *Ai Weiwei: Architecture*, Cologne, DAAB, 2011.
- Urs MEILE (dir.), *Ai Weiwei: Works 2004-2007*, Pékin et Lucerne, Galerie Urs Meile, 2007.
- Charles MEREWETHER, *Ai Weiwei: Works: Beijing 1993-2003*, Hong Kong, Timezone 8, 2003.
- Laura MURRAY CREE (dir.), *Ai Weiwei: Under Construction*, Sydney, University of New South Wales Press, 2008.
- Hans Ulrich OBRIST, *Ai Weiwei Speaks with Hans Ulrich Obrist*, Londres, Penguin, 2011.
- Karen SMITH, Hans Ulrich OBRIST, Bernard FICHIBER (dir.), *Ai Weiwei*, Londres et New York, Phaidon, 2009.
- Urs STAHEL, Daniela JANSEN (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, Göttingen, Steidl/Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012.
- *Ai Weiwei*, Rotterdam, NAI, 2008 (cat. d'exposition, Groninger Museum, Groningue).
- *Ai Weiwei Beijing: Fake Design in the Village*, Berlin, AedesLand, 2007.
- *Ai Weiwei: New York 1983-1993*, Berlin, Distanz, 2011.
- *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006-2009*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2011.

Film documentaire

- *Ai Weiwei: Never Sorry*, réalisation : Alison Klayman, 2011, 91 min.



Ai Weiwei, série *Bird's Nest*, 2005-2008

approfondir les expositions

La seconde partie de ce dossier nous permettra de mettre en lumière des problématiques propres au travail de Berenice Abbott et d’Ai Weiwei en envisageant deux thématiques transversales : « Représentations et mutations urbaines », puis « Diffusion et circulation des images ».

La première thématique ouvre un axe commun autour de la représentation de la ville moderne. Lieu de modifications historiques profondes, la ville se transforme tantôt dans le sens de la modernisation et parfois du progrès, tantôt dans celui de tensions sociales accrues. Cette ambivalence, constatée dans le New York des années 1930 par Abbott, surgit sous d’autres formes dans le Pékin photographié aujourd’hui par Ai Weiwei. C’est précisément autour de la valeur et de l’usage de la photographie que les deux artistes concourent, chacun dans le cadre de leur époque, aux déplacements des statuts des images – seconde thématique abordée ici. Ils interrogent tous deux leurs contemporains quant à l’idée de l’action artistique, lorsque celle-ci s’associe à des pratiques documentaires peu valorisées, mais de large diffusion.

Représentations et mutations urbaines

La ville telle que nous la connaissons semble intimement liée à la perception du mouvement : foule en constante agitation, travaux de construction ou de rénovation, réseaux de transports... Mais cette vision de la ville comme une fourmilière, qui apparaît dès l'Antiquité, prend un sens particulier dans le cadre de la modernité, avec la révolution industrielle. L'exode rural et l'expansion des usines, ainsi que l'application de plans d'urbanisme à une échelle sans précédent face aux nouveaux besoins économiques et démographiques, placent désormais la ville sous le signe du changement perpétuel. Elle ne se voit plus seulement qualifiée par la densité de mouvement qui s'exerce en son cadre, mais aussi par son propre mouvement, ses mutations incessantes. Une partie importante des travaux de la photographe Berenice Abbott dans les années 1930 comme de l'artiste contemporain Ai Weiwei s'attache à décrire et à redéfinir ces métamorphoses.

La ville n'est pas un objet comme un autre, destiné à se renouveler pour subvenir à nos besoins. En tant que cadre de vie, elle représente d'abord le lieu du familier, du quotidien et produit le sentiment d'un « chez soi ». Que ce soit dans la proximité de la rue et du quartier ou sur un plan plus vaste (une capitale peut représenter une nation, par exemple), le tissu urbain se présente comme l'espace d'ancrage d'une ou de plusieurs appartenances.

Des premières capitales modernes comme Londres ou Paris aux nouvelles métropoles dans les pays en développement, la ville pose un problème de représentation singulier : comment reconnaître et comment se reconnaître soi-même dans un objet en mouvement, par définition changeant ? La ville peut-elle être un « chez soi » ? À propos du Paris du XIX^e siècle, Charles Baudelaire déplore ainsi : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville change plus vite hélas ! que le cœur d'un mortel)¹. » Tel un rappel oppressant du temps qui passe, la ville moderne est alors posée comme un objet de mélancolie. Pourtant, la disparition de la ville comme cadre de référence commun et stable n'est pas exclusivement négative : sa dynamique peut faire l'objet d'étonnement et d'enthousiasme. Pour Baudelaire, c'est notamment le croquis – dessin rapide dans son exécution produisant des images sommaires mais synthétiques, comme chez Constantin Guys – qui figure au mieux l'atmosphère électrique des lieux publics de son temps, ainsi qu'il l'évoque dans son célèbre texte, « Le peintre de la vie moderne² ». Il signale ainsi la connivence entre cette pratique artistique et le nouvel objet esthétique qu'est devenue la ville.

Au cours du XX^e siècle, ce rôle s'est vu majoritairement attribué à la photographie, comme le constate le philosophe Jean-Luc Nancy : « La ville et la photographie conviennent l'une à l'autre. Peut-être même pourrait-on aller jusqu'à dire qu'elle se contiennent l'une l'autre : la ville est toujours dans la photo comme la photo, tout d'abord, devait naître à la ville.

À la ville, en effet, appartient l'existence multiple, mobile, instantanée que la photographie traque et surprend de préférence. La ville ne s'offre guère selon l'ampleur du paysage, ni même selon l'ordre de la perspective, sauf là où elle se monumentalise, ce qui revient de quelque manière, aussi peu que ce soit, à se retrancher d'elle-même en devenant palais, citadelle ou sanctuaire. [...] Si la ville, souvent, germe à partir d'un fort ou d'une chapelle, elle ne leur est pas consubstantielle et elle porte en elle une tout autre nature. Elle se livre donc en éclats, en fragments que ne rassemble jamais autre chose qu'une unité flottante, nominale et symbolique, toujours mal identifiable dans le réel de ses tracés, de ses trafics et de ses remuements. Or la photographie est un art de l'éclat : non seulement l'éclair des photons qui l'impressionnent, mais l'éclat brisé d'espace-temps où elle s'ouvre à l'impression, le déclic où le clin de son rideau. [...] Voici – dispose-t-elle – ce qui n'est plus et qui ne sera plus là. Voici un petit pan coupé d'un univers en fuite : voici donc en même temps la trace de la fuite, l'image en elle-même fugitive, l'apparition d'un disparaître³. » Fragmentaire dans l'espace, parce que cadrée et découpée, et fragmentaire dans le temps de l'enregistrement instantané, la photographie serait ainsi le médium par excellence de représentation de la ville moderne. Lieu de mutation et de densité, celle-ci nous invite à abandonner l'idée d'une image exhaustive. Pour Jean-Luc Nancy, c'est parce que la photographie montre explicitement la manière dont elle est dépassée par son objet, la ville, qu'elle en rend compte avec justesse. Nous pouvons ajouter que, bien souvent, la pratique photographique dépasse la production de clichés individuels. La photographie peut être aussi l'association d'une multitude de clichés pris, choisis, agencés et présentés ensemble. Les séries, séquences et collections photographiques accompagnent et font écho à la surabondance dont est constituée la ville.

Paris et la modernité au XIX^e siècle

Bien que, d'un point de vue historique, il soit commun d'attribuer à Londres le statut de première ville moderne, c'est Paris qui produit, tout au long du XIX^e siècle, la plus forte concentration d'œuvres de l'esprit consacrées à la ville, tout d'abord perçue de manière négative. Soucis d'hygiène, de contrôle des populations, de fluidité des échanges – autant de thèmes abondamment décrits par la littérature de ce siècle. Avec des effets concrets et immédiats, c'est également le plan de réaménagement du baron Haussmann qui a fait de la capitale un enjeu politique et symbolique. Paul Blanquart fait état des bouleversements opérés par le préfet : « Au milieu du XIX^e siècle, Paris est à la fois cerné et envahi par la classe ouvrière. Les paysans prolétarisés affluent et se pressent aux barrières. Mais ils s'infiltrèrent aussi jusqu'au cœur, où ils rejoignent les anciens ouvriers des métiers artisanaux. Ils s'y entassent dans les immeubles les plus vétustes, donc dans le vieux centre aux rues étroites, et occupent un peu partout les étages supérieurs des maisons de rapport. Menacée dans son fief par les journées insurrectionnelles de juin 1848 et par leurs barricades (aisées à construire et à défendre dans les lacis des rues étroites et courbes héritées du Moyen Âge), la bourgeoisie va faire le vide pour rétablir son ordre sur les ruines de la ville ancienne. C'est l'œuvre du baron Haussmann, préfet de la Seine sous le Second Empire. [...] Bref, la guerre de rues devient difficile aux éventuels insurgés, et la classe capitaliste peut s'étaler à l'aise. La population ouvrière est refoulée en une énorme vague dans les quartiers périphériques. Le nouveau centre, où le terrain est hors prix, est réservé aux immeubles d'habitation pour riches, mais il est surtout dédié aux affaires. S'y élèvent des cathédrales du nouveau monde, les grands magasins : à la Belle Jardinière, qui date de 1824, s'ajoutent le Bon Marché, construit par Eiffel en 1850, et le Printemps élevé en 1867. La logique de l'argent, après avoir fait table rase du passé, structure l'espace urbain à partir de son centre, où elle s'est puissamment installée : c'est la ségrégation sociale qui se lit sur le sol⁴. »

Suivant une logique de centralisation, Paris, ville marquée par ses soulèvements populaires, est topographiquement remaniée, afin de représenter et d'incarner la domination de l'État et des classes aisées sur la masse du peuple. Soulignons que cette « ségrégation », décrite ci-dessus par Paul Blanquart, rejoint une préoccupation de rationalisation des transports et par là du commerce. Cette coïncidence entre contrôle social et dynamisation économique est l'un des traits caractéristiques du plan Haussmann, dont héritera la planification urbaine moderne. Marqués par les travaux du baron Haussmann, ainsi que par la construction du métro, les Parisiens vivent, au tournant du siècle, dans la conscience d'un environnement historiquement riche mais fragile. Le constat d'une érosion accélérée du cadre urbain est la base même du travail photographique d'Eugène Atget (1857-1927). Ce photographe, redécouvert par les surréalistes dans les années 1920 et dont une partie du fonds a été sauvé de l'oubli par Berenice Abbott, s'est

attaché, en dehors de toute commande institutionnelle ou démarche artistique, à rassembler et à archiver par la photographie le « vieux Paris », et cela à toutes ses échelles : décorations, objets, enseignes, vitrines, petits métiers, bâtiments, rues, terrains vagues. Dominique Baqué souligne la place centrale de Paris dans le travail du photographe : « Né en 1857, mort en 1927, d'abord marin puis inscrit à Paris au conservatoire d'art dramatique, devenu acteur ambulant, peintre manqué, aussi, Atget se consacre à la photographie avec le début du siècle, en élisant pour (quasi) unique objet de son enquête la ville de Paris. Travaillant avec un lourd appareil à soufflet, muni d'un immense pied en bois, développant chez lui ses plaques de format 18 x 24 cm, il va méthodiquement, obstinément, photographier pendant quinze ans les rues de Paris, les monuments et les fontaines, les portes et les devantures de vitrines, les petits métiers : afin de "créer une collection de tout ce qui, dans Paris et ses environs, était artistique et pittoresque". La photographie par Atget d'une capitale menacée – le vieux Paris remodelé par l'urbanisme – trouve peut-être son sens à partir d'une annotation récurrente, inscrite sur de nombreux tirages : "va disparaître". Simple énonciation qui est à elle seule chargée de toute la fantasmagorie de la déréliction et de la mort, extrêmement prégnante dans l'œuvre d'Atget. La démarche d'Atget tente ainsi, une dernière fois, de fixer, par l'image, ce qui va périr, ce qui, irrémédiablement, va être soustrait au regard. Elle apparaît en ce sens indissociable d'une conscience, à la fois aiguë et malheureuse, du choc dont la modernité est porteuse⁵. » Si l'œuvre d'Atget est fondatrice dans le domaine photographique, c'est au moins depuis le très populaire roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, publié en 1831, que l'imaginaire de cette ville s'est constitué comme un va-et-vient entre le présent et le passé, et donc par un attachement à ses propres traces historiques. Dès 1897, la Commission du Vieux Paris, toujours en fonction, voit le jour afin de veiller à « la préservation et la valorisation des édifices parisiens et des vestiges archéologiques⁶ ». Les commandes photographiques de la Commission au début du siècle sont contemporaines des photographies d'Atget mais, bien que partageant un objectif commun, ce dernier travaille de manière indépendante. S'il définissait ses propres photographies comme des « documents pour artistes », son travail a été interprété comme une œuvre artistique pionnière par les générations suivantes de photographes, ainsi que le montre Michel Poivert : « Moment clé de la fluctuation de la valeur, la réception d'Atget, dont toute la carrière avait été celle d'un photographe documentaire – une carrière mais aussi une conscience de la construction d'une œuvre qui, de 1890 aux années 1920, n'avait joui d'aucune lecture esthétique – cette réception a démontré à quel point la valeur d'usage de ses documents sur l'architecture de Paris et ses environs, se muait en une affirmation stylistique. L'histoire du "style documentaire" insiste particulièrement sur l'épisode de "l'américanisation d'Atget", et sur le travail de promotion réalisé par la photographe Berenice Abbott qui, après avoir acquis le fonds d'atelier du photographe parisien, en a révélé

la portée esthétique auprès de toute une génération américaine au premier rang de laquelle figure Walker Evans. Résonnant aux États-Unis comme en Allemagne, où la Nouvelle Objectivité connaît une version photographique incarnée par Albert Renger-Patzsch et August Sander, les caractéristiques du style documentaire semblaient déjà tout entières contenues chez Atget : programme, série, projet, commande passée à soi-même, etc., la pratique photographique n'est désormais plus livrée au démon de l'occasion, mais participe d'une vision du monde. Formellement, la précision, la clarté, la frontalité se conjuguent en un langage documentaire. [...] C'est ici "l'autre" réception d'Atget, en grande partie posthume, qu'il faut évoquer. L'exportation étasunienne d'Atget dans le cadre du succès du style documentaire doit en effet être mise en regard de sa relecture par le surréalisme. Si Atget "devient", bien malgré lui, surréaliste – si on en fait un Douanier Rousseau ou un Giorgio De Chirico de la photographie – c'est précisément parce que l'objectivité de ses images est alors lue sur un mode strictement poétique et nostalgique. L'interprétation célèbre qu'en donne Walter Benjamin, regardant les images d'Atget à travers sa sensibilité baudelairienne, leur donne un caractère suranné et mystérieux : ce qu'il reste ici du documentaire fait office d'un passé fantomatique où les signes se mettent à circuler en toute liberté, appelant les phantasmes interprétatifs et s'offrant ainsi aux multiples lectures poétiques⁷. » C'est la sensibilité d'Atget à l'instabilité d'un environnement en transition qui incite en outre Berenice Abbott, de retour à New York en 1929, à produire un travail autour de cette ville, elle aussi en perpétuelle mutation : « L'instant même où j'ai touché New York, j'ai éprouvé un vif désir de photographier cette ville aux contrastes incroyables, cette ville d'aiguilles en pierre et de gratte-ciel, une ville qui n'est jamais la même et ne cesse de changer : New York⁸. »

New York et le modernisme au XX^e siècle

« Photographier New York, écrit Berenice Abbott, signifie chercher à saisir dans l'émulsion photographique sensible et délicate l'esprit de la métropole tout en restant fidèle à sa réalité essentielle : son rythme trépidant, ses rues surpeuplées, le passé qui bouscule le présent. Ma préoccupation n'est pas de montrer les détails de l'architecture, les bâtiments de 1935 qui dominent tout le reste, mais de faire une *synthèse* où le gratte-ciel apparaît en relation avec les édifices moins colossaux qui l'ont précédé. Les vues sur la ville, les cours d'eau, les autoroutes, tous les moyens de transport, les quartiers où l'on observe les aspects particulièrement urbains de la vie citadine, les foules, les parcs où les arbres meurent par manque d'air et de soleil, les canyons étroits et sombres où la visibilité est insuffisante par manque de lumière, les ordures soufflées par le vent sur le front de mer, les vestiges de l'époque du général Grant ou de la reine Victoria qui ont survécu à la marche en avant de la pelleuse à vapeur, ce sont toutes ces choses et beaucoup d'autres qui, en 1935, composent New York [...].

Le tempo de la métropole n'est pas celui de l'éternité, ni même du temps, mais celui de l'instant qui disparaît. Et c'est à ce moment précis que l'enregistrement d'une situation prend une importance documentaire et artistique particulière⁹. »

Changing New York, vaste ensemble documentaire sur cette ville, réalisé entre 1935 et 1939, cristallise pour Berenice Abbott plusieurs enjeux à la fois. Il s'agit de continuer un engagement entamé depuis des années en faveur de la reconnaissance de la photographie comme forme d'art. Cette position est avancée dès la fin du XIX^e siècle par les mouvements pictorialistes en Europe et aux États-Unis, qui se réfèrent dans leurs recherches esthétiques au modèle traditionnel de la peinture et de l'expression subjective. Mais, comme le met en exergue Gaëlle Morel, si « Berenice Abbott collabore pleinement dès les années 1920 aux activités des cercles d'avant-garde œuvrant pour la légitimation artistique de la photographie, [elle] milite contre le pictorialisme encore largement dominant et en faveur de l'institutionnalisation émergente de la photographie moderniste, aussi bien à Paris qu'à New York. Cette intégration dans les milieux d'avant-garde se fait non seulement par l'exposition de ses portraits, mais également par la diffusion des épreuves d'Atget, devenu l'une des figures pionnières nécessaires à la mise en place des discours sur la défense de la photographie moderne¹⁰. » Pour Abbott, et pour d'autres photographes américains des années 1920 et 1930, comme Alfred Stieglitz, Paul Strand et Walker Evans, qu'elle côtoie, la photographie ne peut accéder à un tel statut qu'en expérimentant ses qualités propres, qu'elles soient graphiques ou sémiologiques. Planéité et géométrie, mais aussi exactitude de l'enregistrement et précision des détails, voilà quelques-uns des critères mis en avant par cette conception « moderniste » du médium photographique et partagés avec les mouvements d'avant-garde européens, tels que le



Berenice Abbott, *Gunsmith et quartier général de la police*, 6 Centre Market Place et 240 Centre Street, New York, 4 février 1937. Museum of the City of New York. Gift of the Metropolitan Museum of Art

constructivisme russe ou bien la Nouvelle Vision en Allemagne. Mais il s'agit aussi de réhabiliter le statut documentaire de la photographie, connotée utilitaire et donc longtemps jugée comme non artistique¹¹, ce qu'a souligné Michel Poivert : « La facture documentaire devient un parti pris d'opposition au goût pictorialiste, et la précision des rendus sert désormais à dégager les lignes structurantes de l'image. La photographie s'est trouvée ici réfléchie par l'œuvre de Stieglitz et de Strand : le document a servi à l'instauration d'une photographie moderniste à laquelle le pictorialisme avait rêvé sans comprendre qu'il lui eût fallu, pour y parvenir, conserver à la photographie un reliquat de sa valeur d'usage. Ce à quoi parviennent, en revanche, les partisans de la "Straight Photography", en baptisant précisément leur style et leur attitude de "direct". Soit d'un nom qui les relie à l'histoire de la sensibilité photographique tout en contenant la promesse d'une nouvelle lecture du monde. [...] »

Bref, en se faisant directe, précise, optique jusqu'à ce que voir soit parfois l'occasion d'une vision, la photographie, par son formalisme documentaire, entre de plein-pied dans l'orthodoxie naissante du modernisme américain¹². »

Pour Berenice Abbott, photographe New York signifie trouver un point d'équilibre entre le souci artistique et le souci documentaire. Avec *Changing New York*, Abbott déploie de manière extensive, à la suite d'autres photographes engagés dans le mouvement moderniste, une coïncidence frappante entre le médium et son objet. Car la photographie, technique de reproduction moderne, se met ici au service de la représentation d'un urbanisme lui aussi novateur. Plastiquement, les analogies sont nombreuses entre la géométrie architecturale new-yorkaise et la composition de lignes de force photographiques. Les jeux de plongée et contre-plongée par exemple, récemment devenus objets d'expérimentation photographique et clairement

détachés d'une frontalité héritée de la peinture, n'en sont que plus spectaculaires dans la ville des gratte-ciel. En bas, une vie trépidante de rue vit à l'ombre de bâtiments géants, depuis lesquels la circulation et la foule semblent se déployer dans une géométrie aplatie, presque abstraite.

Ce n'est pas seulement l'espace urbain qui fait que ville et photographie se « conviennent l'une à l'autre », pour reprendre l'expression de Jean-Luc Nancy. New York comme Paris entretiennent des rapports singuliers au temps. Alors qu'Atget se tourne vers un Paris voué à la disparition, Berenice Abbott veut montrer comment, à New York, les bouleversements techniques et politiques produisent une accumulation chaotique. Selon l'architecte contemporain Rem Koolhaas, l'urbanisme new-yorkais, bien que fondé sur une stricte grille orthogonale datant de la colonisation hollandaise du XVII^e siècle, devient la vitrine architecturale de l'esprit d'entreprise libéral au moment de l'invention du gratte-ciel, donnant ainsi une version exacerbée de la modernité : « La discipline bidimensionnelle qu'impose la trame dans le plan horizontal engendre une anarchie insoupçonnée dans l'espace à trois dimensions. La trame définit entre l'ordre et le désordre un nouvel équilibre au sein duquel la ville peut être à la fois rigide et fluide, métropole du chaos figé.

Cette soumission à la trame immunise pour toujours Manhattan contre tout risque d'intervention totalitaire. Avec le bloc individuel qui est la plus grande entité susceptible de tomber sous le contrôle d'un architecte, elle a trouvé son unité maximale d'ego urbanistique. Puisqu'il n'y a aucun espoir de voir un jour des secteurs plus vastes de l'île dominés par un unique client ou architecte, chaque intention, chaque idéologie architecturale doit se réaliser intégralement dans les limites d'un bloc.

Manhattan étant un espace fini et le nombre de ses blocs étant à jamais fixé, tout mode de croissance purement conventionnel lui est interdit. Son urbanisme ne pourra donc jamais se formuler en termes de configuration spécifique destinée à durer [...]. La ville devient une mosaïque d'épisodes, dotés chacun d'une longévité particulière, qui rivalisent entre eux par l'intermédiaire de la trame¹³. »

Les photographies d'Abbott cherchent à donner à voir cette profonde hétérogénéité architecturale, mais elles se veulent le théâtre de bien d'autres contrastes : les gratte-ciel en regard des vestiges de la période coloniale, l'esthétique de la hauteur monumentale confrontée à la vie de rue grouillante, la richesse des nouveaux bâtiments entourés, au niveau du sol, de la pauvreté, voire de la saleté de la ville. Au lieu d'offrir un portrait cohérent de la ville, Abbott fabrique au sein de chacune de ses photographies et dans l'agencement de l'ensemble de ses clichés, l'image d'un objet diffracté. Sarah M. Miller le décrit ainsi : « Si Abbott veut montrer le "passé qui bouscule le présent", c'est qu'elle n'entend pas – comme elle l'explique à plusieurs reprises – dresser le catalogue sentimental habituel des monuments et des sites typiques de la ville. Elle ne veut pas non plus



Ai Weiwei, *Mirror* [Miroir], 1987. Série *New York Photographs*, 1983-1993



Ai Weiwei, série *Provisional Landscapes*, 2002-2008

uniquement rendre hommage à l'aspect futuriste de la modernité. Elle veut enquêter sur ces collisions éphémères qui définissent la "contemporanéité". "L'appareil photographique ne peut pas reconstituer le passé ni imaginer l'avenir, insiste-t-elle, mais il PEUT voir et enregistrer l'instant, MAINTENANT."

Dans sa concrétisation, son projet est moins évident qu'il y paraît. De tous les photographes de l'Amérique des années 1930 qui ont cherché à réinventer les formes et les fonctions de la photographie sous l'étiquette du "documentaire", Abbott est celle qui en donne la version la plus éloignée du positivisme ou d'une quelconque foi dans l'idée que le visible fournit sa propre vérité. Son MAINTENANT, son passé qui bouscule le présent, se rapproche plutôt de l'image dialectique telle que la définit Walter Benjamin : une composition de forces antithétiques, capable d'éveiller une reconnaissance révolutionnaire du Maintenant. "Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé", écrit-il en réfutant les histoires conçues comme logiques ou inévitables. "Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation [...] l'image est la dialectique à l'arrêt." Partageant un même enthousiasme pour l'intérêt que peuvent présenter à leur époque les photographies de Paris par Eugène Atget. Benjamin et Abbott, vers 1930, recentrent l'idée d'observer les villes sur la capacité de l'appareil photographique à générer de nouvelles formes puissantes d'histoire¹⁴. »

Pour Sarah Miller, le « modernisme » photographique de Berenice Abbott n'est donc pas à confondre avec une simple adhésion à la modernisation de la ville. Il n'est pas non plus réductible à une confiance aveugle en l'idée de « progrès » ou à un certain « futurisme » de New York. Au contraire, c'est la marche accidentée de ces bouleversements et leur manière de produire fortuitement des points de rencontre possibles entre passé et présent qui attirent son attention. « Dans New York qui change, le *changement* ne serait pas une progression linéaire dans laquelle l'ancien cède

inévitablement la place au nouveau ; ce sera plutôt une étude de leurs entrelacements, de l'interdépendance de la destruction et de la création, de l'abandon et de l'innovation, de la visibilité et de la disparition. Pour synthétiser l'instant éphémère dans une constellation d'éclairs, Abbott développe une pratique qu'elle résume dans l'expression "équilibre dynamique". À la fois formel, rhétorique, thématique, herméneutique, l'équilibre dynamique réoriente tous les indicateurs temporels vers un présent sous tension¹⁵. »

Mais comment prétendre révéler et découvrir ce « présent sous tension » dans une ville scrutée en permanence par ses sept millions d'habitants et déjà devenue largement un objet touristique ? Comment décaler des stéréotypes déjà fortement ancrés et qui lient de manière apparemment indissociable New York à des symboles tels que la statue de la Liberté – pour ne prendre que l'exemple le plus évident ? L'expérimentation sur le point de vue comme opérateur de juxtapositions inattendues est ici mise à contribution. L'étrangeté d'un angle de vue, créant des rapports inaperçus par l'œil au quotidien, donne à voir autrement la ville. « Pris selon un angle qui fait que le pistolet de l'enseigne de l'armurerie traverse le plan de l'image pour viser un commissariat de police optiquement déformé, poursuit Sarah M. Miller, *Gunsmith* révèle que le paysage urbain ne représente pas une autorité naturelle bénigne dérivée d'une mémoire commune ou d'une planification bureaucratique, mais qu'il n'est pas non plus aléatoire ni irrationnel. En tant que synecdoque pour l'ensemble du (projet de) livre, *Gunsmith* rend explicite la manière dont on peut composer les aléas apparents de l'environnement bâti pour encoder les forces politiques et sociales qui le façonnent, tandis que la co-expérience de la terreur et du ravissement associe le spectateur au fonctionnement dynamique de ces forces. La photographie documentaire d'Abbott ne reproduit pas les marqueurs de l'histoire officielle. Elle reconstitue le paysage civique en termes de violence et de justice, d'humour et de révélation, d'appréhension et d'analyse¹⁶. »

Pékin et le contemporain

Après dix années passées à New York, au cours desquelles Ai Weiwei rassemble plus de dix mille clichés photographiques, l'artiste retourne à Pékin en 1993. Dès lors, il ne cessera d'être à la fois l'un des acteurs principaux de la scène culturelle de la ville, ainsi que l'un de ses chroniqueurs les plus attentifs. Sa participation au projet du Stade olympique de Pékin dit le « Nid d'oiseau », lui permet d'enregistrer les étapes de la construction d'un bâtiment devenu aujourd'hui l'un des symboles de la ville. Plus tard, il obtient l'autorisation de suivre également le chantier du Terminal 3 de l'aéroport de Pékin, désormais le plus grand au monde. Le retour d'Ai Weiwei en Chine coïncide ainsi avec une période de large ouverture commerciale du pays, dont l'originalité est d'être encouragée par un appareil d'État à la fois centralisé et dirigiste. Le résultat de cette politique économique est une croissance qui devient rapidement palpable sur le paysage même de Pékin. Pour la ville, les années 2000 sont en effet une décennie décisive : lorsqu'en 2001 elle obtient la célébration des Jeux olympiques de 2008, l'État chinois décide de faire de sa capitale un emblème international.

« Au cours de la dernière décennie, la ville de Pékin a subi une série de transformations spectaculaires, à un rythme et une échelle inégalés dans l'histoire de l'humanité, note Anne-Marie Broudehoux. Résultant d'un boom immobilier entraîné par la croissance de l'économie chinoise, cette transformation a été catalysée par d'importants investissements liés à la tenue des Jeux olympiques de 2008. En moins de dix ans, des quartiers entiers de la vieille capitale ont été rasés pour faire place à un paysage urbain moderne et futuriste, digne des meilleurs films de science-fiction.

Bien que d'autres villes olympiques aient également monumentalisé les Jeux, les projets pékinois se démarquent par leur nombre exceptionnel, leur taille gigantesque, leurs coûts spectaculaires et leur architecture novatrice conçus par les plus grands architectes mondiaux¹⁷. »

La situation urbaine actuelle de la capitale chinoise n'est pas sans rappeler celle des travaux du baron Haussmann à Paris au XIX^e siècle. À l'égard de ces changements, les centaines d'images constituant la compilation d'Ai Weiwei *Provisional Landscapes* jouent un double rôle. Elles s'érigent en documentation de la mémoire collective, tout en s'inscrivant dans une esthétique de l'éphémère, du processus et du travail. L'ancienneté de la ville de Pékin, dont les fondations datent de la fin de la dynastie Shang en 1045 av. J.-C., contraste avec la radicalité des politiques immobilières menées aujourd'hui, caractérisée par des destructions et des reconstructions totales de pans entiers de la ville. Si, dans les années 1980, le maire de Pékin avait tenté de réconcilier cette ville et l'architecture moderne avec la réalisation de constructions d'apparence néotraditionnelle, il s'agit désormais de supplanter la vieille cité par un décor prestigieux de haute technologie. Se voient peu à peu littéralement gommés l'ancienne ville et ses édifices bas, qui sont à l'opposé nouveaux



Ai Weiwei, série *Bird's Nest*, 2005-2008

gratte-ciel. C'est aussi une autre ville, plus récente, qui disparaît : celle qui était tournée vers la préoccupation collective et égalitaire, ancien fer de lance idéologique du maoïsme. Les populations les plus démunies sont ainsi repoussées vers les nouvelles banlieues pauvres.

Le 24 mai 2006, Ai Weiwei a diffusé sur son blog le texte « Les villes idéales et l'architecture idéale n'existent pas », qui interroge la destruction des quartiers traditionnels pékinois : « Un débat fait actuellement rage sur la question de la préservation de l'architecture ancienne. D'un côté, c'est une réaction à un développement urbain implacable ; de l'autre, toute ville compétitive ressent le besoin de se créer une identité urbaine, ne serait-ce que pour attirer les forces économiques. La plupart des gens invoquent la tradition, mais ils ne définissent pas précisément quelle culture ils veulent protéger, ni quelle tradition. En Chine, la compréhension de la culture se situe actuellement à un niveau très superficiel. Elle se réduit à une simple question d'intérêt, qui n'a rien à voir avec la protection de la culture chinoise. Il n'y a donc pas de grande différence entre "modifier" l'architecture ancienne et la "détruire"¹⁸. » Le 25 juillet 2006, l'artiste poursuivait en postant « Quelques réflexions sur les villes de demain » : « Pékin peut être une véritable source de tourment pour les gens. La ville compte d'innombrables quartiers de grandes dimensions, et si vous deviez en faire le tour, vous mourriez d'épuisement. Il n'y a aucun endroit pour s'arrêter, pour se reposer ; tout est très inhospitalier. Rien n'est prévu pour les personnes étrangères au quartier, et aucun de ces quartiers n'a de relation convenable avec la ville. En cette période particulière de notre histoire, tout le monde a déménagé ; les voisins ne se connaissent pas et vous n'avez pas d'amis avec lesquels vous avez grandi.

La consommation annuelle de ciment en Chine est actuellement l'équivalent de la moitié de la consommation mondiale, et Pékin construit plus de bâtiments chaque année que l'ensemble de l'Europe. Cette situation pose des problèmes auxquels l'humanité n'a jamais été confrontée jusqu'ici, mais le problème de l'architecture aujourd'hui n'est ni la vitesse ni l'importance de son



Ai Weiwei, série *Provisional Landscapes*, 2002-2008

développement ; le problème, c'est qu'elle est enracinée dans une esthétique qui n'est pas adaptée à la réalité actuelle. Aujourd'hui, en Chine, les constructions reposent sur une esthétique populaire fautive ; c'est comme si la fille d'un paysan portait des chaussures à semelles compensées pour aller travailler aux champs. [...] La ville recueille des désirs ; c'est le plus grand bien de consommation de l'humanité. On la crée, on la consomme, on la regarde mûrir et mourir. Elle est construite en fonction de nos désirs. On peut y apparaître ou en disparaître en un éclair ; à deux heures du matin, on peut encore être quelque part, trouver quelque chose à manger ; on peut dormir jusqu'à ce qu'on se réveille naturellement, dépenser un peu d'argent pour se faire plaisir, ou travailler si on veut gagner de l'argent. Si on ne peut pas en gagner, on peut en trouver par d'autres moyens... Mais dans une ville vraiment mal faite, on ne peut même pas voler¹⁹. »

Derrière chaque état de chantier photographié par Ai Weiwei, se profilent les restes de l'habitat d'une population évincée, et ce au profit d'une population idéale, constituée des classes aisées et des touristes, que la ville voudrait attirer. Étant donné le caractère pharaonique des travaux, se dessine plus loin une population de travailleurs, en général de paysans non résidents qui, à l'échelle chinoise, ont un statut d'immigrant. Quoiqu'il en soit, la population garde un rôle fantomatique derrière la présence imposante et d'emblée monumentale des bâtiments, même inachevés. « La transformation olympique de Pékin aura également été largement facilitée par la capacité qu'a l'État chinois de confisquer des terres au nom du bien commun, causant la démolition de quartiers entiers et l'éviction massive de leur résidents, souligne Anne-Marie Broudehoux. Basée à Genève, l'organisation non gouvernementale Center on Housing Rights and Eviction (COHRE) estime que plus d'un million de Pékinois ont ainsi été expulsés et ont vu leur maison rasée pour laisser place aux projets olympiques. N'ayant bénéficié que d'un mois de préavis, les occupants se sont la plupart du temps vu offrir un dédommagement monétaire en deçà de la valeur réelle

de leur propriété et qui ne tenait que rarement compte du fait que nombreux étaient ceux qui, en perdant leur maison, perdaient également le moyen de poursuivre l'activité qu'ils y menaient et qui les faisait vivre²⁰. »

Parce que leur objet est littéralement en cours, les photographies prises par Ai Weiwei suivant le déroulement des chantiers se présentent comme autant d'étapes d'un *flip book*. Ces ensembles constituent une vision en accéléré de l'histoire pékinoise, mais peut-être aussi une image au ralenti, pour autant que le regard choisisse de s'attarder sur tel ou tel cliché. Il y a ici un jeu de vitesses possible pour le spectateur qui s'oppose au caractère irréversible des travaux réels.

Cependant, le travail d'archivage du mouvement mené par Ai Weiwei, bien qu'il ait des implications sociales et politiques, ne semble pas comporter de nostalgie. La position critique paraît se tenir à égalité avec un simple mais volumineux constat de chantier. Ai Weiwei colle au plus près d'une dynamique plastique et technique spécifique, d'où le choix de la série photographique, devenue presque illimitée à l'ère du numérique.

Si Jean-Luc Nancy remarque que la photographie et la ville présentent des affinités, il insiste également sur le lien entre photographie et chantier : « Le chantier, en effet, multiplie l'être-ville de la ville et en quelque sorte il exalte en même temps qu'il en remue l'ordonnance. [...]

Le chantier met au jour l'équilibre incessamment métastable de l'urbanité. Aussi est-il le plus souvent sans urbanité, déplaisant, accablant de bruits et de poussières, coupant les abords, entravant les passages et les accès, défonçant les parcours, décevant les habitudes, écartant les quartiers, ne faisant pas de quartier. [...]

Du travail en usine il a toute la machinerie et toute la peine : le maniement pesant des marteaux-piqueurs, la conduite des excavatrices, des foreuses, des pelleuseuses, des machines à arracher, à souder, à abraser. Mais cette peine est exposée et aggravée par le travail en plein air en pleine ville : il n'y pas de halls surchauffés, ni des vapeurs condensées, mais il y a l'alternance brutale du chaud et du froid, du jour et de la nuit, de la pluie et du gel, et le vent, et toute la circulation de la ville autour, tout au long des flancs du chantier, au travers de lui. [...] il y a deux mondes distincts et deux logiques hétérogènes : d'une part, la ville en fonction, d'autre part, la ville en gésine ou en transplantation²¹. »

Chez Ai Weiwei, le suivi des chantiers produit plus qu'une chronique documentée des mutations de sa ville. On y retrouve également l'une des intuitions développées dans l'ensemble de son travail artistique autour de la notion de processus collectif. Nous avons déjà évoqué sa participation à l'un de ces chantiers, le Stade olympique surnommé le Nid d'oiseau. Or l'activité architecturale d'Ai Weiwei s'inscrit à son tour dans un mode de création qui tente de rejoindre un mode de vie : atelier ouvert, collaborations, fusion entre vie mondaine, privée et artistique. Malgré toutes les réserves qu'Ai Weiwei a pu exprimer plus tard à l'égard de ces chantiers y compris celui du Nid, il apparaît que ces divers espaces de fabrication du Pékin de demain font fortement écho au travail de l'artiste. La photographie joue alors un

rôle d'enregistrement massif, quantitatif. Plus que d'une collection, c'est presque d'un flux d'images qu'il s'agit, ce qui est permis par la photographie argentique, et plus encore encouragé par les capacités de stockage puis de partage de la photographie numérique.

« Ai Weiwei ne reprendra la pratique quotidienne de la photographie qu'en novembre 2005, quand il commence son blog et y diffuse ses photos, explique Carol Yinghua Lu. À New York, dans les années 1980, il ne se contentait pas de prendre une photo ; il en prenait généralement toute une série avec le même cadre et les mêmes personnes, à l'exception de petites variations dans l'angle de vue ou la position des personnages. À partir de 2005, armé d'un appareil numérique et d'un téléphone portable avec fonction photographique, Ai est encore moins inhibé par le nombre de photographies qu'il peut prendre d'un même sujet. Chaque "salve" – entre quelques-unes et quelques dizaines d'images quasiment identiques – ressemble à un extrait de film et donne une impression de mouvement et de progression dans le temps. Mais cet élément stylistique n'est pas le seul point commun entre sa pratique récente et celle d'hier. Ai continue de prendre un nombre imposant de photographies de toutes ses activités quotidiennes : son travail, ses rencontres, ses réunions, ses échanges avec d'autres personnes, ses voyages. Ces images peuplent son blog par milliers comme une sorte de procès-verbal visuel de là où il est allé, avec qui il était et ce qu'il a fait chaque jour²². » Philippe Tinari dénote quant à lui que l'utilisation de la série par l'artiste marque une forme d'engagement social : « Ce qui n'est pas immédiatement apparent dans les milliers d'images amusantes qui se succèdent comme des films muets sur le blog, c'est le fait qu'elles retracent exactement le processus de radicalisation d'Ai Weiwei, depuis le citoyen engagé jusqu'au militant actif. Certaines séries plus consciemment structurées comme les *Provisional Landscapes* [Paysages provisoires] ou les photographies de *Beijing Airport* [Aéroport de Pékin] jouent un rôle dans cette transformation. Ai a réalisé des images du Terminal 3 de Norman Foster (à la demande de Foster, précisons-le) car il savait que le gouvernement ne le ferait pas, et que cet "avènement" (le livre qui réunit ces photos s'appellera *Becoming*, c'est-à-dire "en devenir") ne se reproduirait pas. Et dans une sorte de progression historique très claire, que l'on peut s'attendre à trouver dans une vie si explicitement liée à des circonstances qui dépassent sa simple personne, ces images d'une construction deviennent le précurseur immédiat de la destruction dont il rendra compte (sous des formes légèrement différentes), celle provoquée par le séisme du Sichuan. L'aéroport a été inauguré à la fin mars 2008, quelques semaines seulement avant le tremblement de terre ; l'engagement social d'Ai Weiwei entre alors dans une nouvelle phase²³. »

1. Charles Baudelaire, *Le Cygne*, publié dans la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, 1857.
2. « Le Peintre de la vie moderne », publié en 1863.
3. Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Paris, La Phocide, 2011, p. 71-72.
4. Paul Blanquart, *Une histoire de la ville, pour repenser la société*, Paris, La Découverte & Syros, 1997, p. 121-123.
5. Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité, anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 398-399.
6. Présentation disponible en ligne sur : <http://www.paris.fr/loisirs/histoire-et-patrimoine/commission-du-vieux-paris>.
7. Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2004, p. 18-19.
8. Berenice Abbott, propos extraits de « Camera Broadcast », transcription d'un entretien radiophonique mené par McCue, station non connue, 20 novembre 1937, CGAA.
9. Berenice Abbott, « Photographic Record of New York City », projet soumis au Federal Art Project, 1935, MCNY-CNYA, cité par Sarah M. Miller, « L'équilibre dynamique : le "maintenant" de Berenice Abbott », in Gaëlle Morel (dir.), *Berenice Abbott*, Paris, Hazan/éditions du Jeu de Paume/Toronto, Ryerson Image Centre, 2012, p. 53.
10. Gaëlle Morel, « New York-Paris-New York, le modernisme photographique de Berenice Abbott (1923-1932) », in Gaëlle Morel (dir.), *Berenice Abbott*, op. cit., p. 11.
11. Voir l'encadré « / repères : La photographie et l'esthétique du document », p. 7.
12. Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie au XX^e siècle », op. cit., p. 17-18.
13. Rem Koolhaas, *New York délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 20-21.
14. Sarah M. Miller, « L'équilibre dynamique : le "maintenant" de Berenice Abbott », op. cit., p. 53-54.
15. *Ibid.*, p. 59.
16. *Ibid.*, p. 63.
17. Anne-Marie Broudehoux, « Pékin, l'image olympique de Pékin à l'ère du néolibéralisme chinois », in Mike Davis, Daniel B. Monk (dir.) *Paradis infernaux, les villes hallucinées du néo-capitalisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 129.
18. Ai Weiwei, « Blog », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, Göttingen, Steidl/Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 474.
19. *Ibid.*, p. 475-476.
20. Anne-Marie Broudehoux, « Pékin, l'image olympique de Pékin à l'ère du néolibéralisme chinois », op. cit., p. 138.
21. Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, op. cit., p. 76-77.
22. Carol Yinghua Lu, « La bouteille d'encre et le vide moderniste », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, op. cit., p. 457-458.
23. Philip Tinari, « Un appareil photo au bout du doigt : Ai Weiwei et la photographie », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, op. cit., p. 454.

Diffusion et circulation des images

La mobilité propre à la ville moderne ne se limite pas à celle des hommes et des choses : les images s'inscrivent également dans un flux constant de production et d'échanges. Avec l'image mécanique, qui possède des qualités de multiplication et de diffusion, la réception des images s'est vu bouleversée, tout comme ses usages, ses valeurs et ses significations. Des chronophotographies d'Étienne-Jules Marey et d'Eadweard Muybridge au film et à la vidéo, le facteur temps s'est introduit dans les arts visuels : d'abord dans la tentative de représenter le mouvement puis dans le mouvement de l'image elle-même. Il s'agit donc d'images doublement mobiles : par ce qu'elles montrent (instantanés ou séquences), et aussi par la manière dont elles se montrent (supports, médias, salles de cinéma, expositions...). D'actualité ou d'archive, l'image fait écho au caractère mouvant de la vie moderne. En ce sens, elle est devenue, depuis ses différents supports physiques jusqu'aux canaux virtuels de l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, synonyme de communication.

L'importance des dispositifs de diffusion des images, en plus de leur caractère massif, quantitatif et parfois envahissant, vient de l'ambivalence du sens de ce qu'ils véhiculent. Car si, d'un côté, les « appareils de distribution », ainsi que les nomme Vilém Flusser, ont tendance à conditionner la réception de l'image et à diriger son appropriation publique dans un sens plus ou moins déterminé, de l'autre, cette dépendance à l'égard du canal de diffusion débouche sur une instabilité, la même image pouvant faire l'objet d'une multitude d'usages et d'interprétations, souvent contradictoires. « On a donc, note Vilém Flusser, des canaux pour les photos présumées indicatives (par exemple des publications scientifiques et des magazines de reportages), des canaux pour les photos présumées impératives (par exemple des affiches publicitaires politiques et commerciales), et des canaux pour les photos présumées artistiques (par exemple des galeries et des revues d'art). Cependant, les appareils de distribution comportent également des zones poreuses, par lesquelles une photographie donnée peut glisser d'un canal à un autre. Par exemple, une photographie de l'atterrissage sur la lune peut glisser d'une revue d'astronomie à un consulat américain, de là à une affiche publicitaire pour les cigarettes, et de là, enfin, à une exposition d'art. L'essentiel est qu'à chaque passage dans un nouveau canal, la photo acquiert une nouvelle signification : la photo scientifique se transforme en photo politique, la photo politique en commerciale, la photo commerciale en artistique. Ainsi, la répartition des photographies entre les canaux n'a rien d'un processus seulement mécanique : c'est bien plutôt un processus de codification. Les appareils de distribution imprègnent la photographie de la signification qui décidera de sa réception¹. » De cette manière, dans l'expérience quotidienne, il est devenu de plus en plus difficile d'isoler une image du flux ininterrompu de l'information et de

la communication, comme de la considérer en tant qu'objet autonome, indépendamment des autres images auxquelles elle se trouve temporairement associée. Il est aussi devenu complexe de dissocier une image des différentes présentations dont elle a fait l'objet dans les médias. Faire une image dans ce contexte, c'est présenter à la fois un contenu et une forme de diffusion qui lui correspond. « La série photographique, encore plus systématique que le photomontage, constitue l'aboutissement logique de la photographie de reportage. Avec son aspect naturel et sa structure organique, c'est une forme simple. La série n'est plus une "image" et on ne peut donc lui appliquer les canons de l'esthétique picturale. Ici, l'image individuelle en tant que telle perd son identité et devient partie d'un tout, élément essentiel d'un ensemble plus vaste². »

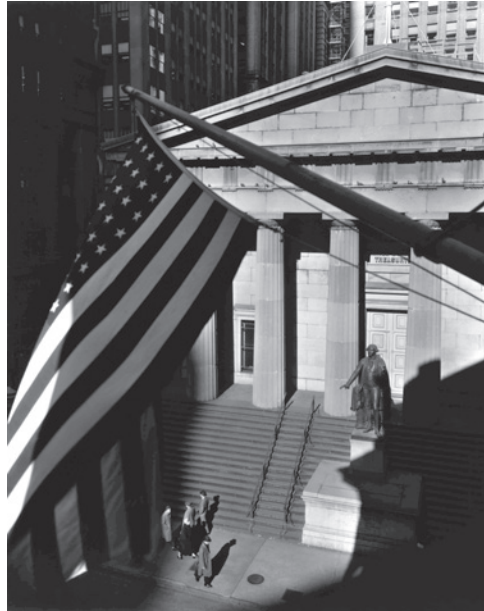
Cette réflexion de László Moholy-Nagy ne manque pas d'ouvrir un ensemble de questions relatives à la place de la démarche artistique au sein de l'industrie culturelle, à ses rapports au pouvoir et à l'idéologie ainsi qu'à son dialogue avec les médias de masse. Ceci renvoie non seulement aux conditions générales, économiques et sociales des sociétés contemporaines, dont le libéralisme repose sur la mobilité et l'interchangeabilité des signes, mais aussi aux positionnements spécifiques de Berenice Abbott et d'Ai Weiwei par rapport au statut des images, leur diffusion et leur circulation. « Pour moi, la photographie est un moyen, écrit Abbott en 1946, peut-être le meilleur moyen à notre époque d'élargir notre connaissance du monde. La photographie est un mode d'éducation, une façon d'initier les personnes de tous âges et de toutes conditions aux réalités de notre monde aujourd'hui³. » Ai Weiwei, pour sa part, considère que l'« art devrait être un outil permettant de véhiculer de l'information⁴ ». À propos de la démarche de cet artiste, Urs Stahel souligne : « Étant donné la position fondamentale d'Ai, mentor, intermédiaire et plaque tournante de la communication, la photographie est pour lui un instrument de travail important puisqu'elle permet de noter, d'enregistrer et de communiquer. Au cours d'un entretien avec Hans Ulrich Obrist, Ai Weiwei a précisé que photographier, c'était comme dessiner ou prendre des notes. Dans le monde d'aujourd'hui, "photographier [...] c'est comme respirer, ça finit par faire partie de soi." Son enthousiasme pour ce médium n'est cependant pas inconditionnel. Sur son blog, il s'est montré critique : "La photographie est un médium trompeur et dangereux. Et un médium, c'est une méthode, c'est porteur de sens, c'est toujours un hymne d'espoir, mais souvent aussi un fossé désespérément infranchissable. Finalement, la photographie ne peut ni enregistrer, ni exprimer la réalité. Elle évacue l'authenticité de la réalité qu'elle représente et ne fait qu'éloigner encore plus de nous cette réalité." La photographie est cependant un outil dont il ne peut se passer; elle joue un rôle central dans son travail d'artiste de même que la communication orale et l'écriture, qui est ce qu'il préfère⁵. »

Image et pouvoir

Les problématiques médiatiques contemporaines ont des racines anciennes. Avant même l'ère des médias de masse, en effet, est présente l'idée qu'une image a non seulement un pouvoir de représentation, mais aussi une capacité concrète à présenter, faire voir et s'adresser à la société.

Que les pouvoirs politiques ou religieux s'attachent à participer, à utiliser ou à contrôler les formes de la représentation – jusqu'aux luttes les plus sévères pour la possession ou la censure des expressions visuelles, voire leur manipulation pour la propagande –, est une constante à travers l'histoire, par-delà la diversité des rôles et des statuts qu'a pu prendre l'image au cours des siècles. Dans son livre consacré à la crise de l'iconoclasme byzantin aux VIII^e et IX^e siècles, *Image, icône, économie*, la philosophe Marie-José Mondzain rappelle : « N'est-il pas symptomatique qu'à chaque grande convulsion de la pensée religieuse et politique la question de la légitimité de l'image ait été à nouveau soulevée⁶ ? ». Ses recherches permettent de remonter à ce moment-clé de la réflexion sur les images et de leur captation par le pouvoir temporel. « C'est que l'image opère, elle fait quelque chose que le discours ne fait pas, poursuit Mondzain. Et le discours sur l'image et l'icône ne peut qu'emprunter des voies obliques et retorses pour expliciter son propos. Car si le discours pouvait dire tout ce que l'image peut faire, il se substituerait à l'image et aurait sur elle la supériorité d'en être la théorie. C'est précisément parce que l'icône est douée d'une puissance spécifique qu'il importe tant à l'empereur d'en priver l'Église et de s'en réserver l'exclusivité et les bénéfices ; car il existe des images iconoclastes grâce auxquelles cet empereur eut bien l'intention de gouverner. »

Marie-José Mondzain remet ici en question la définition commune de la notion d'iconoclasme comme simple méfiance à l'égard des pouvoirs de l'image. Son ouvrage montre en quoi la naissance de cette notion est intimement liée à une lutte pour le droit et pour le monopole de sa diffusion. Pouvoir de l'image en tant que telle et pouvoir conféré par l'usage des images se voient alors inextricablement mêlés. Dans *Le Portrait du roi*, Louis Marin, philosophe, historien et critique d'art, analyse les relations entre la représentation du pouvoir et le pouvoir de la représentation. Il distingue deux fonctions dans l'acte de représentation. La première consiste à produire un effet de présence, à substituer à l'absence de la chose ou de la personne un équivalent iconique. La seconde se définit par une intensification de la présence, qui constitue le sujet. L'image est ainsi un instrument de pouvoir : le roi reconnaît dans son portrait la forme publique et visible du pouvoir qu'il exerce. Le tableau détermine le mode d'apparaître de celui qui personnifie le royaume et l'image du pouvoir politique modèle la réalité de ce royaume. « Premier effet du dispositif représentatif, premier pouvoir de la représentation : effet et pouvoir de présence au lieu de l'absence et de la mort ; deuxième effet, deuxième pouvoir : effet du sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif



Berenice Abbott, *Immeuble du Trésor, New York*, 1933. Ronald Kurtz/Commerce Graphics

sur lui-même. Si donc la représentation en général a en effet un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginairement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé en exhibant qualifications, justifications et titre du présent et du vivant à l'être, autrement dit, si la représentation non seulement produit en fait mais encore en droit les conditions qui rendent possibles sa reproduction, alors on comprend l'intérêt du pouvoir à se l'approprier. Représentation et pouvoir sont de même nature⁷. » La reproduction et la diffusion des images sont une condition du politique – entendu comme le concept de la structure du pouvoir, par opposition à la politique, l'ensemble des actes de gouvernement. Du portrait de César sur les monnaies de l'époque romaine à l'industrialisation de la photographie au XIX^e siècle, peuvent se repérer tant des continuités que des écarts dans ce domaine. « Qui ne connaît la formule : "Le portrait de César, c'est César" ? On l'interprète spontanément comme une formule sur le pouvoir d'*illusion optique* qu'un portrait est jugé – ou rêvé – capable de mettre en œuvre. On l'interprétera avec plus de vérité en généralisant ce pouvoir à la *représentation* elle-même, la représentation au sens large, qui noue textes et images, qui intègre jusqu'au sens politique et protocolaire du mot. À réfléchir sur les conditions historiques dans lesquelles cette formule a pu naître et se répandre, on pourra aussi voir dans le processus d'*empreinte* l'agent même et le garant de ce pouvoir : la condition technique de possibilité grâce à laquelle un déplacement ou *report* ("le portrait de César...") est compris comme garantie de *singularité*, de recentrement sur l'unicité et l'authenticité d'un sujet ("... c'est César"). César fut, en 44 avant J.-C., le premier homme politique romain à voir figurer, de son vivant, son propre visage sur une émission monétaire : la monnaie portait inscrite la formule CAESAR DICT[ATOR] PERPETUO – formule par excellence du pouvoir absolu. Dans son éloge des

images républicaines, Pline l'Ancien aura, certes, fustigé les "effigies en argent" (*argenteae facies*) par lesquelles de riches patriciens, selon lui, exhibent des "portraits de leur argent" (*images pecuniae*) plutôt que d'eux-mêmes. Mais sa critique relève strictement du droit privé, alors que l'exemple de la monnaie frappée à l'effigie de César prend une tout autre signification : la frappe – la procédure d'empreinte – à la fois centralise et dissémine le pouvoir de César. Sa matrice est à Rome, sa transmission s'étend à tout l'Empire romain. Parce que frappée, c'est-à-dire dupliquée – et non pas copiée ou imitée, ce qui la supposerait transformée, affadie, détournée en un produit de faux-monnayeurs –, la monnaie transmet légitimement, en plus de sa valeur d'échange, en plus de la ressemblance authentique du *dictator*, l'autorité unique de celui dont elle diffuse l'image⁸. »

Georges Didi-Huberman souligne ici que la monnaie frappée tire son pouvoir – au-delà de la ressemblance produite par le portrait qui s'y trouve inscrit – du fait qu'elle est une empreinte dupliquée, à la fois multiple et renvoyant à un seul référent. Telle une toile d'araignée étendue sur un territoire, la somme des pièces pointe ainsi un centre virtuel, un moule unique, dont le possesseur détient symboliquement l'ensemble. Jonathan Crary, pour sa part, signale ci-dessous l'analogie frappante entre la monnaie et la photographie. En effet cette dernière, si elle n'est pas un moule à proprement parler, fonctionne comme tel en tant que négatif reproductible ; comme le moule, le négatif photographique permet diffusion et unicité en un même geste : « Dans cette nouvelle sphère de la production en série, les formes les plus importantes du point de vue de leur impact social et culturel sont la photographie et toute une panoplie de techniques voisines qui permettent également d'industrialiser la fabrication des images. Le cliché photographique devient un élément central non seulement dans la nouvelle économie marchande mais aussi dans la refonte intégrale d'un territoire où signes et images circulent et prolifèrent sans lien direct avec leur référent. Les clichés peuvent bien ressembler à d'anciens types d'images, par exemple aux peintures et aux dessins en perspective réalisés à l'aide de la chambre noire, la rupture généralisée dont relève la photographie n'en rend pas moins dérisoires de telles ressemblances. La photographie appartient à un nouveau domaine homogène de consommation et de circulation où l'observateur lui-même vient s'inscrire. Pour comprendre "l'effet photographie" au XIX^e siècle, il faut y voir une composante essentielle d'une nouvelle économie culturelle de la valeur et de l'échange et le dessaisir d'une histoire continue de la représentation visuelle. La photographie et l'argent constituent des formes homologues de pouvoir dans la société du XIX^e siècle. Ce sont deux systèmes totalisants qui permettent pareillement d'englober et d'unifier tous les sujets dans un seul et même réseau de valeur et de désir. Comme l'argent selon Marx, la photographie est elle aussi un formidable instrument de nivellement, de démocratisation, un "simple signe", une "fiction conventionnelle, sanctionnée par le soi-disant consentement universel des hommes". Ce sont là deux formes magiques qui instaurent un nouvel ensemble de rapports abstraits entre les individus et les choses et



Ai Weiwei, Tiananmen. Série *Study of Perspective*, 1995-2003

qui forcent par suite à tenir ces rapports pour le réel. C'est grâce à ces deux économies distinctes, quoique imbriquées l'une dans l'autre, qu'un monde social dans son intégralité en vient à être représenté et constitué exclusivement sous la forme de signes⁹. »

Dans l'entre-deux-guerres en Occident, la photographie se développe comme l'un des principaux médias de masse : multiplication des reproductions dans la presse illustrée comme les magazines et extension à l'architecture et l'environnement par les tirages de très grands formats. Elle devient de ce fait également un outil de propagande, ce que soulève Gisèle Freund au moment de l'Exposition universelle de 1937 à Paris : « ce qui nous paraît le plus évident, c'est la parfaite appropriation de la photo aux fins de la propagande. Son pouvoir de reproduire exactement la réalité extérieure, pouvoir inhérent à sa technique, lui confère une valeur documentaire de premier ordre, et lui donne l'apparence d'être le procédé de reproduction le plus fidèle, le plus impartial, de la vie sociale. Le monde moderne devait assurément choisir la photographie comme moyen d'expression idéal. Qu'est-ce qui semble, en effet, plus vrai, plus convaincant qu'une photographie ? Assurément, ce n'est là qu'une apparence, car on ne photographie que ce qu'on veut, on le photographie comme on veut et on lui donne l'interprétation qu'on veut. Pour tous ces motifs, la photographie constitue un puissant instrument politique. Et il est logique que, pour le rendre encore plus puissant et plus convaincant, on aboutisse à la photographie monumentale. On a vu, pour la première fois, l'utilisation de la photographie monumentale en Russie soviétique. Elle a été employée pour imposer à la masse les visages de ses chefs, donc aux fins d'une propagande. Sans doute, sous l'influence du cinéma, avait-on déjà utilisé, dans le domaine de la publicité, des photos considérablement agrandies. Mais c'est aux Russes qu'il appartenait d'en faire un moyen politique. Leurs théories réalistes, issues du marxisme, s'accordaient parfaitement avec ces images prises directement à la vie. Personne n'a été étonné, en parcourant le pavillon de la Russie, d'y voir la photographie à l'honneur ; c'est bien ce qu'on attendait¹⁰. »



Ai Weiwei, *Profile of Duchamp, Sunflower Seeds* [Profil de Duchamp, graines de tournesols], 1983. Série *New York Photographs*, 1983-1993

La question ainsi que la revendication du statut artistique de la photographie traversent l'histoire du mouvement moderne et des avant-gardes. Si l'introduction de la photographie dans le domaine de l'art a fait débat, elle a aussi contribué à la redéfinition de l'idée même de l'art. Or, à bien des égards, cette modification est aussi liée à la multiplicité et la mobilité de l'image photographique, qui la distinguent de l'unicité et de l'authenticité des œuvres d'art traditionnelles. Dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), Walter Benjamin entreprend de penser le déplacement du statut de l'œuvre d'art à l'ère de la diffusion massive de sa reproduction : « De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique.

La réception des œuvres d'art est diversement accentuée et s'effectue notamment selon deux pôles. L'un de ces accents porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition. [...]

Les diverses méthodes de reproduction technique de l'œuvre d'art l'ont rendue exposable à un tel point que, par un phénomène analogue à celui qui s'était produit à l'âge préhistorique, le déplacement quantitatif intervenu entre les deux pôles de l'œuvre d'art s'est traduit par un changement qualitatif, qui affecte sa nature même. De même, en effet, qu'à l'âge préhistorique la prépondérance absolue de la valeur culturelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admet que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique, de même aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire. Il est sûr que, dès à présent, la photographie, puis le cinéma fournissent les éléments les plus probants à une telle analyse¹¹. »

Photographie et démocratisation

Le 3 juillet 1839, quand François Arago, astronome, mathématicien et homme politique républicain, choisit de rendre public le procédé du daguerréotype à l'Académie des sciences et devant la Chambre des députés, il met en avant la perspective d'un accès égal pour tous aux méthodes et aux possibilités de la photographie. « La victoire d'Arago, culminant dans son ultime révélation du secret de Daguerre à l'Académie le 19 août [...] représentait le triomphe des valeurs républicaines autant que de la découverte technologique. En profitant des divisions du corps législatif et des tensions franco-britanniques, il put hausser l'artiste du Diorama au rang de héros national. En calmant les craintes tout à la fois des artistes et des scientifiques, il suscita un raz-de-marée dans l'opinion populaire et posa en principe l'extension des applications à toutes les composantes de la société. Enfin, il remplit le but que s'étaient assigné les républicains : remplacer par des primes d'État les brevets monopolistiques qui encourageaient la compétition.

Plus généralement, la vigoureuse promotion de Daguerre par Arago correspondait bien à son idée que le progrès industriel préparait la voie d'un état démocratique idéal. Comme le proclamait Pierre Leroux, ancien saint-simonien et père du socialisme démocratique, l'objectif était de « faire converger de plus en plus la science, l'art et la politique vers un même but ; introduire de plus en plus dans la science, comme dans l'art, comme dans la politique, la notion du changement, du progrès, de la succession, de la continuité, de la vie. » Le daguerréotype, qui promettait en outre de mécaniser la fabrication des images, d'abaisser le prix de revient et de faire accéder un plus large public à des informations exactes, représentait une étape dans l'acheminement vers la société égalitaire et juste qu'Arago appelait de ses vœux¹². »

La destination collective de la photographie, sa dimension pédagogique et sa mission démocratique constituent un axe de réflexion et de pratique qui traverse l'ensemble du parcours de Berenice Abbott. Cet axe soutient sans doute son projet documentaire et artistique, *Changing New York*, mais il est plus directement manifeste dans sa pratique de la photographie scientifique.

« Nous vivons dans un monde façonné par la science, affirme la photographe, mais nous, les millions de profanes, nous ne comprenons pas ou n'apprécions pas le savoir qui contrôle ainsi notre vie quotidienne. [...] Pour que la science bénéficie d'un large soutien populaire, pour que nous puissions approfondir ce vaste sujet et apprendre à maîtriser des domaines encore inexplorés, il faut qu'il y ait un interprète bienveillant entre la science et le grand public. [...] Je pense que la photographie peut être ce porte-parole, plus qu'aucune autre forme d'expression... [...] Mais, jusqu'ici, nous n'avons pas encore maîtrisé les problèmes que posent la photographie des sujets scientifiques et leur présentation sous une forme attrayante pour le public et correcte sur le plan scientifique... Aujourd'hui, la science attend sa voix. Elle a besoin d'être vivifiée par l'image, d'ajouter au caractère rigoureux et austère de ses disciplines la qualité humaine chaleureuse de l'imagination. Elle a besoin de parler au public dans



Ai Weiwei, 01/06/08, Wenchuan, Chine. Série *Blog photographs*, vers 2005-2009

des termes qu'il comprend, et le public est capable de comprendre plus que tout la photographie. Pour moi, cette fonction de la photographie me paraît extraordinairement urgente et excitante. [...]

Je cherche maintenant des canaux par lesquels aborder cette nouvelle mission créatrice¹³. »

« Entre 1939 et 1961, note Terri Weissman, Berenice Abbott a réalisé un ensemble de clichés qui relèvent de ce que l'on appelle aujourd'hui sa photographie scientifique. Appréciées depuis longtemps pour leur esthétique, ces images fournissent une grille de lecture permettant d'interpréter l'ensemble de son œuvre photographique, mais elles ne sont pas sans poser quelques problèmes. Paradoxalement, en effet, Abbott considère ces photographies – manipulées en studio et aux formes totalement abstraites – comme les plus "réalistes" qu'elle ait jamais faites. Nous rappellerons dans ces pages le combat qu'elle a mené dans le domaine scientifique et nous montrerons que l'on ne peut comprendre pleinement son travail qu'en prenant en compte sa dimension pédagogique et les conditions de sa production. L'histoire de la photographie scientifique d'Abbott est faite de hauts et de bas, de petits succès et d'un grand nombre d'échecs. Malgré cela, l'engagement constant de la photographe en faveur de la science et ses déclarations selon lesquelles la photographie scientifique constitue une partie fondamentale de son œuvre ne peuvent s'expliquer que si l'on prend en considération le rôle de passerelle qu'elle a voulu jouer entre la science du XX^e siècle et le grand public¹⁴. »

On peut voir dans la démarche d'Abbott un prolongement de l'utopie des avant-gardes qui, en réponse à l'accroissement quantitatif des usages de la photographie à partir des années 1920, cherchent à associer expérimentation formelle et implication dans les réalités sociales et politiques. Les essais pratiques et théoriques en matière de photographie, du constructivisme russe à la conception de la Nouvelle Vision initiée par László Moholy-Nagy en Allemagne, participent de cette aspiration à la création d'un nouveau langage visuel emblématique du monde moderne :

« Un nombre incalculable d'expériences photographiques est aujourd'hui à l'étude. Même si souvent ces dernières



Ai Weiwei, série *Earthquake*, 2008-2010

empruntent des voies séparées, elles n'en demeurent pas moins les divers aspects d'une seule et même chose. C'est un des effets de cette formidable expansion que l'on concède de temps en temps à la photographie et qui tient à la nature même de son procédé et dont on ne peut prévoir les limites. Tout en ce domaine est si nouveau que les recherches aboutissent déjà à des résultats créatifs. À cet égard, c'est bien sûr la technique qui ouvre la voie. L'analphabète du futur ne sera pas l'illettré mais l'ignorant en matière de photographie. [...]

Il est aujourd'hui en notre pouvoir de mettre ces idées en application et le photographe peut devenir l'un des artisans de cette tâche. Pour cela, il doit apprendre à choisir, au milieu de ce qu'il voit, les événements et les idées qui caractérisent le mieux les idées de son époque. Il doit donc vivre pleinement avec son temps et son activité professionnelle doit être intégrée, consciemment ou inconsciemment, à la réalité sociale de son époque. Alors, tout naturellement, le choix de ses images reflètera sa conception de la vie. Et son rapport à la société lui permettra de trouver le recul nécessaire pour exprimer les éléments essentiels de notre civilisation et éviter de se noyer dans une masse chaotique de détails. C'est à ses seules conditions que le photographe pourra transmettre aux masses une vision neuve et créatrice et trouver ainsi sa raison d'être. Car la culture n'est pas un travail réservé à quelques personnalités d'exception. Pour devenir utile à la société, leurs théories doivent entrer dans la vie quotidienne de chacun¹⁵. »

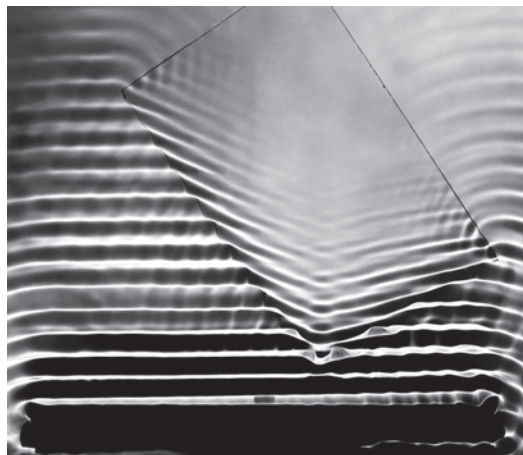
Cet intérêt se retrouve en outre dans la participation des artistes aux scénographies des grandes expositions didactiques de l'entre-deux-guerres. S'inscrivant dans la tradition des foires et des expositions universelles du XIX^e siècle, les expositions didactiques s'en détachent par l'affirmation d'une vision globale de l'actualité qui, comme le note Olivier Lugon, ne se limite pas à mettre en valeur des objets préexistants mais vise proprement à créer la matière et l'argumentation proposées : « Dans l'Allemagne de la fin des années 1920, l'exposition didactique compte, aux côtés du cinéma, de la radio et des journaux illustrés, au nombre des nouveaux grands *mass media* modernes. Qu'elles chantent les vertus de l'hygiène, de la diététique, de la presse, des loisirs ou de

la construction, ces expositions connaissent alors un essor considérable et bénéficient d'un prestige certain, jusque dans les cercles artistiques et intellectuels. Si elles s'inscrivent dans la tradition des foires ou des expositions universelles du XIX^e siècle, et incluent pour la plupart d'importantes sections commerciales, elles se distinguent pourtant de leurs modèles historiques sur un point important : désormais, les expositions cherchent moins à présenter des produits que des idées. [...] Cette responsabilité nouvelle attire de nombreuses figures de l'avant-garde : de grands architectes comme Walter Gropius ou Ludwig Mies van der Rohe, des graphistes de premier plan comme Max Burchartz, Hans Leistikow ou Johannes Molzahn, mais aussi des artistes, tels El Lissitzky, Herbert Bayer ou László Moholy-Nagy, ainsi que d'autres membres du Bauhaus comme Xanti Schawinsky ou Joost Schmidt. De leur propre aveu, la commande d'expositions de ce type dépasse de beaucoup le cadre d'une collaboration alimentaire, et peut même constituer un centre d'intérêt privilégié, la source d'un enthousiasme souvent plus ardent que les présentations proprement artistiques, considérées alors par certains d'entre eux comme obsolètes. À la fin de sa vie, en 1941, El Lissitzky, par exemple, s'en souviendra comme de son "travail artistique le plus important", tandis qu'Herbert Bayer désignera la discipline "comme un sommet parmi tous les médias et les pouvoirs de communication".

C'est que l'exposition cristallise bien des espoirs du modernisme. Elle permet tout d'abord à ces artistes issus du constructivisme, très soucieux d'un dépassement de l'art pour l'art et d'un engagement plus actif de leur pratique dans la société, de quitter le monde de la pure délectation pour une activité plus en prise sur le monde réel et les enjeux du temps. Elle semble ensuite inaugurer un nouveau mode de communication qui, purement visuel, serait par là même plus efficace, plus intense et plus démocratique que le médium écrit, désormais condamné comme trop abstrait et trop distancié¹⁶. »

Le parcours et le point de vue d'Ai Weiwei prolonge, dans le contexte de l'art contemporain et de la situation actuelle en Chine, cette aspiration démocratique et la question des liens entre activité artistique et implication dans la société. Comme le montre Carol Yinghua Lu dans le catalogue de l'exposition consacrée à l'artiste au Jeu de Paume, « Ai sera particulièrement marqué par cette rencontre avec "l'art contemporain", qui crée un lien entre la pensée individuelle et les conditions sociales : "Ils ont fait évoluer l'époque en permettant l'exploration et l'approfondissement des valeurs intellectuelles. Pour moi, c'était extrêmement important ; cela m'a aidé à clarifier le rôle que devait jouer un artiste ou un écrivain. Par son comportement et son travail, celui-ci entretient un lien nécessaire avec son époque." Cette prise de conscience précoce du rôle de l'artiste et de sa relation à la société explique la pratique artistique actuelle d'Ai, une pratique dans laquelle intervient une certaine remise en question des traditions établies – et de l'autorité qu'elles s'arrogent – et une contestation des systèmes de valeur qui dominent les organisations sociales, les ordres et les doctrines artistiques. [...] »

Ce que critique surtout Ai Weiwei dans la société chinoise et le climat culturel de son pays, c'est l'absence de tout mouvement intellectuel de fond. Il est persuadé



Berenice Abbott, *Motif de vague avec plaque de verre*, Cambridge, Massachusetts, 1958-1961. Ronald Kurtz/Commerce Graphics

que la Chine n'a pas encore véritablement accompli sa révolution moderniste, dont la base est la libération de la nature humaine et le développement d'un nouvel humanisme. Un régime démocratique, la richesse matérielle et l'éducation de tous les membres de la société sont le terreau du modernisme. Or, dans un pays encore en développement comme la Chine, tout ceci n'existe que sous une forme idéalisée. Le modernisme est la remise en question des valeurs humanistes traditionnelles et l'élaboration d'une pensée critique sur les conditions de vie. Jusqu'ici, ce débat a été largement absent de la société chinoise, qui méprise largement l'individualité et les valeurs intellectuelles. Les photographies d'Ai – son acte photographique –, sont le miroir qu'il tient en main pour refléter et révéler ce vide et, en même temps, tenter de le combler¹⁷. »

Dans un court texte intitulé « Le chemin le plus long », écrit en novembre 1997 et posté sur son blog le 23 février 2006, Ai Weiwei constate : « La Chine n'a toujours pas de véritable mouvement moderniste, car la base d'un tel mouvement serait la libération de l'humanité et les lumières qu'apporterait cet esprit humaniste. La démocratie, la richesse matérielle et l'éducation universelle sont le terreau sur lequel le modernisme peut exister. Pour une Chine en développement, ce ne sont que des poursuites idéalistes. Le modernisme est la remise en question de la pensée humaniste traditionnelle et une réflexion critique sur la condition humaine. Les mouvements artistiques qui ne relèvent pas de cette culture moderniste manquent généralement de profondeur ou de valeur spirituelle. Les activités auxquelles la valeur intellectuelle fait défaut, et les créations qui s'écartent du modernisme ou qui paraissent modernistes ne sont que des imitations superficielles¹⁸. »

Internet et réseaux sociaux

En 1928, dans « La Conquête de l'ubiquité », Paul Valéry anticipait ce qu'allait devenir la société de communication : « Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe¹⁹. »

Envisagée comme outil de diffusion des connaissances, la photographie a contribué au XX^e siècle à la remise en cause de l'autonomie esthétique de l'image, permettant de la relier avec le monde de l'information et de la communication. Le développement d'Internet, des plateformes de partage de données du web 2.0 comme des réseaux sociaux en amplifie encore les moyens et les perspectives de communication. Pour certains artistes comme Ai Weiwei, les échanges et la communication constituent la forme même de l'activité artistique. L'accent est mis sur l'exploration et l'exploitation des divers modes et registres de diffusion de l'image, sur ses canaux, ses effets, ses contraintes, plutôt que sur le contenu proprement dit. Dans le catalogue de la présente exposition, le commissaire Urs Stahel note :

« Ce livre s'ouvre et se ferme sur deux grands corpus d'œuvres : d'une part, les photographies new-yorkaises ; d'autre part, les photographies des dernières années, que l'artiste a postées sur Twitter et prises avec son téléphone portable. Les deux corpus, constitués de photographies du type de celles qu'on peut trouver dans un journal intime, donnent l'impression d'être en présence d'un réseau social. Contrairement aux photographies postées sur le blog d'Ai Weiwei ou sur Twitter, celles de New York ne furent pas diffusées immédiatement puisqu'elles ne furent développées que des années après le retour d'Ai Weiwei à Pékin. Ces photographies ne furent donc pas utilisées comme des outils de communication ; elles se transformèrent directement en archives rendant compte d'une certaine période, d'une certaine vie, de la communauté dans laquelle avait évolué le jeune artiste à New York. Elles sont en noir et blanc comme le furent au début de nombreuses photographies sur le blog de l'artiste, mais ce sont des photographies qu'il a prises avec un appareil analogique, et ce, en veillant à la composition de l'image et en cherchant à véhiculer un certain calme. Les photographies de son blog, le plus souvent numériques, sont en revanche des photographies qui furent immédiatement mises en ligne par lots. Avec ces photographies et celles en couleurs prises avec un téléphone portable, Ai Weiwei transforme la photographie en un flux photo-cinématographique qui va son petit bonhomme de chemin sur le web. Souvent, l'artiste prend d'une scène non pas une photographie, mais vingt, quarante, soixante de suite. On peut ainsi suivre précisément la coupe de cheveux "artistique" qu'il fait à un ami, un hôte ou une assistante : un moment performatif dans la vie quotidienne d'Ai Weiwei à Caochangdi, le nouveau village d'artistes de Pékin. Son blog était lu par 17 millions d'internautes avant d'être fermé. L'ensemble de son existence à Pékin est devenu une



Ai Weiwei, série *Earthquake*, 2008-2010

œuvre d'art, un acte performatif auquel on peut s'associer non seulement en Chine mais dans le monde entier²⁰. »

L'une des originalités de la posture d'Ai Weiwei naît de la place singulière qu'il s'est donné au sein d'Internet.

Qu'un artiste fasse de son journal intime une chronique de son époque est un fait rare mais déjà avéré, comme dans le cas de l'œuvre de Victor Hugo, *Choses vues*, impressionnant volume où l'écrivain a pu consigner durant plusieurs décennies faits et gestes des acteurs de l'histoire française du XIX^e siècle, qu'il a souvent côtoyés de près (*Choses vues* est édité en 1887, deux ans après sa mort). Mais on a là une compilation dont la diffusion n'a pu être que tardive. Qu'un artiste assume la tâche de responsable d'un courrier de lecteurs au sein d'un moyen de communication de large envergure, et donc devienne un interlocuteur pour tout un chacun de ses concitoyens, est rare mais également avéré : de 1960 à 1965, le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini a tenu la rubrique « Dialoghi » au sein de l'hebdomadaire communiste *Vie Nuove*²¹. Pourtant, cette rubrique ne pouvait occuper qu'une place et une forme limitée au sein d'un journal dont la direction était attachée à une ligne éditoriale précise. Ai Weiwei a, pour sa part, saisi la possibilité donnée par Internet pour mener de front ces deux fonctions sociales : chroniqueur au quotidien et relais d'une voix collective, au travers d'un support nouveau.

Citant Ai Weiwei, Urs Stahel remarque ainsi qu'« Il est intéressant de noter que, si l'idée originale germe le plus souvent dans l'esprit d'un individu, les objets les plus remarquables sont toujours le fruit d'une intelligence collective [...]. L'artiste joue au sein de la société un rôle d'intermédiaire : c'est un instigateur, qui lance un programme, mais ne doit pas en régler lui-même tous les détails. Ainsi prend forme une structure ouverte, invitant les gens à participer [...] les règles du jeu sont changées [...] et la société est concrètement entraînée dans le mouvement. C'est ce mode de pensée qui permet de mettre les blogs et la conscience sociale au service de nobles causes. » Ai Weiwei a petit à petit créé pour lui-même et

pour son art une situation dans laquelle communiquer est devenu en soi un acte artistique performatif. Nous vivons dans un monde où l'information ne cesse de s'accumuler sans être nécessairement traitée et stockée en mémoire de manière à être instantanément exploitable. Les entretiens accordés tous les jours par Ai Weiwei, les billets postés sur son blog de 2005 à 2009 et ses tweets – Daniela Janser mentionne, dans son essai, l'écriture, souvent, de plus de cent tweets par jour – forment un flux de communication, de messages envoyés et reçus, de prises de position et de contradictions. Ai Weiwei est devenu en Chine une figure publique considérée comme une sorte de mentor, de père supérieur, qu'on consulte tout naturellement à propos de tout. Ai Weiwei ne peut être que de bon conseil. Cette stature n'est pas sans danger pour l'artiste, qui y réfléchit tout comme il réfléchit à son changement de position dans l'économie mondiale d'aujourd'hui²². »

L'artiste peut devenir non seulement un producteur, mais encore un passeur d'images, qui se charge, par l'agencement, la prolifération et la juxtaposition du matériel visuel et informatif, d'intervenir dans le réseau d'échanges des signes, pour mettre en lumière l'intelligence collective qui y prend forme, son pouvoir contestataire et son potentiel libérateur. L'usage d'Internet chez Ai Weiwei rejoint ici une exploration à caractère politique, en y exposant ses possibilités à la fois les plus communes, voire banales, et en même temps les plus radicales. D'abord commercialisé comme un outil de gestion interne pour les entreprises, Internet révèle aujourd'hui des potentialités nouvelles.

Comme l'explique André Gunthert : « En proposant un service gratuit à caractère collectif, les startup du web 2.0 mettent en œuvre la théorie de l'effet de réseau, selon laquelle l'utilité d'un service croît avec le nombre d'utilisateurs. En application de ce principe, Flickr ou YouTube élaborent autour des images un ensemble de fonctionnalités destinées à favoriser l'échange et l'interaction. L'objectif n'est pas d'emmagasiner les contenus, mais d'en faire des nœuds de conversation et de circulation. Ces caractéristiques forment un système cohérent de socialisation des images. [...] Comme l'invention de la photographie, la transition numérique pouvait laisser craindre un phénomène de dévalorisation des images. Ce n'est pas ce qui s'est produit. Le ressort fondamental des plates-formes visuelles, nous l'apercevons désormais, a été un principe de collectivisation des contenus. De ce principe découle un nouvel état de l'image comme propriété commune, qui a transformé fondamentalement les usages. Aujourd'hui, la véritable valeur d'une image est d'être partageable. La réalisation collaborative de la plus importante archive visuelle en est la conséquence directe – et l'un des résultats les plus concrets des usages du web 2.0²³. »

Au sein d'Internet, service conçu comme un ensemble virtuellement infini de pages d'accueil et de sites, la naissance des blogs crée un basculement. Par rapport à la logique de simple émission des médias classiques (journal, radio, télévision), le blog permet le passage d'un système de consultation à un véritable réseau interactif : voir et faire, lire et écrire, consulter et proposer, tendent à se confondre.



Ai Weiwei, série *Blog Photographs*, vers 2005-2009

Dans *La Grande Conversation numérique*, Milad Doueihi précise cette idée : « Le réseau est un environnement décentralisé ; il ne reconnaît pas d'autorité unique et n'en a pas ; il n'opère pas en fonction d'un seul et même modèle. C'est en grande partie grâce à cette décentralisation, et contre certains efforts pour gérer son organisation, que l'environnement numérique s'est développé et a évolué. En l'absence d'un centre surdéterminé (malgré la constitution naturelle, par agrégation, de diverses "grappes" interconnectées), les relations fluides et réciproques jouent les premiers rôles, et cette situation est au cœur du blogage. Certes, des autorités se forment assez rapidement et tendent à se concentrer autour d'un nombre de nœuds relativement limité, mais les utilisateurs peuvent aisément changer de positionnement, ou le modifier, au sein de la blogosphère. Cette flexibilité est caractéristique de la présence numérique²⁴. »

Il poursuit : « Il semble qu'un nouveau contrat social, influencé par les réalités nouvelles de l'environnement numérique et de sa compétence évolutive, soit en voie de constitution, un contrat social tout à fait capable d'accepter pleinement les défis lancés au copyright, à la fonction d'auteur et à la propriété intellectuelle, pour ne rien dire des modèles économiques. Quel impact ces nouvelles conditions de production du savoir auront-elles sur le monde académique (publication, examen par les pairs et libre accès/archives ouvertes) ? sur le discours historique ? sur la sphère politique ? Ces questions dépassent de loin le blogage et les blogs, mais elles révèlent leur influence incontestable sur la nature de l'information dans l'environnement numérique, et notamment le rôle qu'ils jouent et continueront de jouer dans l'orientation de développements technologiques qui ont des conséquences culturelles, sociales et politiques immédiates et durables. Mais l'une des dimensions les plus intéressantes des blogs est peut-être la conception implicite de la communauté qu'ils instaurent, et la façon dont elle remet en cause les modèles en vigueur et leurs manifestations politiques et sociales. Le modèle émergent de communauté qu'institue l'usage populaire des blogs et de leurs extensions s'accompagne

d'un mouvement très net : on s'éloigne du type hiérarchique d'organisation et représentation de l'information pour passer à un modèle plus sémantique et "ontologique", fondé sur la prolifération de catégories et de mots clés, qu'ils soient produits par les utilisateurs ou fixés centralement²⁵. » En regard de la pratique d'Ai Weiwei, ce positionnement peut être mis en rapport avec le contexte de la Chine contemporaine : « Présenter la "Chine" et l'"Occident" comme deux blocs antagonistes, quasiment statiques, est trop simpliste. Il est malgré tout nécessaire de prendre en compte quelques différences fondamentales, sans lesquelles l'enthousiasme d'Ai Weiwei pour Internet et son activisme sur le Net seraient inexplicables. Alors qu'on publie en "Occident" de plus en plus de livres et d'articles mettant en garde contre les dangers d'une utilisation excessive d'Internet et contre le risque de dispersion au travail en raison notamment de l'avalanche d'informations arrivant via le courrier électronique, les réseaux d'information et les réseaux sociaux comme Facebook et Twitter, les possibilités qu'offre Internet en matière de publication, de circulation de l'information et de contacts rendent les activistes chinois aujourd'hui encore euphoriques.

D'un côté, une ambivalence exacerbée; de l'autre, un enthousiasme délirant. Frank Schirrmacher, illustre figure de la vie intellectuelle allemande connue pour le scepticisme que lui inspire Internet, a écrit dans un ouvrage polémique intitulé *Payback* (2010) que nous devrions recouvrer notre pouvoir de réflexion et notre "foi dans le libre arbitre". Il a réitéré au cours d'un entretien : "Internet nous brouille le cerveau" [...]. Ai Weiwei, quant à lui, exulte : "Le réseau de l'amour ne peut être endigué"; "Il n'y a rien de plus efficace que la démocratie et la liberté, et Internet les protège"; "Qu'est-ce que la liberté de parole? Twitter". Selon lui, Jack Dorsey, le créateur de Twitter, est un dieu pour la Chine. Ces deux points de vue sur Internet (naturellement liés à des contextes très différents) ne pourraient être plus éloignés l'un de l'autre. On note aussi des différences de contenu quantifiables, par exemple au niveau de chaque tweet. Dans la plupart des langues, les 140 caractères auxquels on a droit par tweet sur Twitter ne permettent pas vraiment de développer sa pensée. En chinois, ces 140 caractères peuvent représenter jusqu'à 140 mots. Il est ainsi possible de rédiger des messages bien plus complexes qu'avec 140 caractères en français ou en anglais. Divers comptes Twitter tenus en chinois (accessibles dans le pays uniquement par des voies détournées), dont celui d'Ai Weiwei, sont en effet activement utilisés pour des interventions politiques, des révélations et des jeux de mots poétiques faisant allusion à des thèmes d'actualité, ce qui va bien au-delà d'un banal message relatif à un état d'âme²⁶. »

1. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996, p. 58.
2. László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 266.
3. Berenice Abbott, « Statement in Regard to Photography Today », 13 juin 1946, New York, Commerce Graphics, Abbott Archive.
4. Ai Weiwei, cité par Karen Smith, « Giant Provocateur », in Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernard Fichibier (dir.), *Ai Weiwei*, Londres et New York, Phaidon, 2009, note 2, p. 107.
5. Urs Stahel, « "Finalement, c'est un jeu cérébral." Les entrelacs

- et la communication comme forme d'art », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, Göttingen, Steidl/Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 447.
6. Marie-José Mondzain, *Image, Icône, Économie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 19.
7. Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 11.
8. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p. 71-72.
9. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et Modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 35-36.
10. Gisèle Freund, « La photographie à l'exposition », in *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 486-487.
11. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 282-285.
12. Anne McCauley, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, en ligne sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>.
13. Berenice Abbott, « Photography and Science », New York, Commerce Graphics, Abbott Archive, n. p., cité par Terri Weissman, « La science selon Berenice Abbott », in Gaëlle Morel (dir.), *Berenice Abbott*, Paris, Hazan/éditions du Jeu de Paume/Toronto, Ryerson Image Centre, p. 143.
14. Terri Weissman, « La science selon Berenice Abbott », *op. cit.*, p. 143.
15. László Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*, *op. cit.*, p. 155-247.
16. Olivier Lugon, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, en ligne sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index168.html>
17. Carol Yinghua Lu, « La bouteille d'encre et le vide moderniste », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, *op. cit.*, p. 459-461.
18. Ai Weiwei, « Blog », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, *op. cit.*, p. 472.
19. Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960, t. II, p. 1284-1285.
20. Urs Stahel, « "Finalement, c'est un jeu cérébral." Les entrelacs et la communication comme forme d'art », *op. cit.*, p. 448.
21. Une anthologie de ces « dialogues » est disponible en français sous le titre *Dialogues en public*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
22. Urs Stahel, « "Finalement, c'est un jeu cérébral." Les entrelacs et la communication comme forme d'art », *op. cit.*, p. 446.
23. André Gunthert, « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009, en ligne sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index2832.html>.
24. Milad Doueïhi, *La Grande Conversion numérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 106-107.
25. *Ibid.*, p. 108-109.
26. Daniela Janser, « "Le réseau de l'amour ne peut être endigué." Ai Weiwei blogueur et artiste internaute », in Urs Stahel, Daniela Janser (dir.), *Ai Weiwei : Entrelacs*, *op. cit.*, p. 463-464.

orientations bibliographiques

Ouvrages généraux sur l'histoire de la photographie

- Quentin BAJAC, *La Photographie : du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- Michel FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
- Thierry GERVAIS, Gaëlle MOREL, *La Photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
- André GUNTHER, Michel POIVERT (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

Représentations et mutations urbaines

- Jean ATTALI, *Le Plan et le Détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2001.
- Jean-Christophe BAILLY, *La Ville à l'œuvre*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001.
- Paul BLANQUART, *Une histoire de la ville, pour repenser la société*, Paris, La Découverte & Syros, 1997.
- Jean-François CHEVRIER, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- Jean-François CHEVRIER (dir.), *Des territoires, un séminaire, une exposition*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
- Françoise CHOAY (dir.), *L'Urbanisme, utopies et réalité. Une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- Mike DAVIS, Daniel B. MONK (dir.), *Paradis infernaux, les villes hallucinées du néo-capitalisme*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.
- Rem KOOLHAAS, *New York délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan*, Marseille, Parenthèses, 2002.
- Olivier LUGON, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, en ligne sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index168.html>.
- Siegfried KRACAUER, *Le Voyage et la Danse, figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996.
- Jean-Luc NANCY, *La Ville au loin*, Paris, La Phocide, 2011.
- Thierry SANJUAN, Pierre TROLLET, *La Chine et le Monde chinois*, Paris, Armand Colin, 2001.
- *Mutations*, Barcelone, Actar/Bordeaux, Arc en rêve, 2000.
- *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction (1945-1958)*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour/Paris, éditions du Jeu de paume, 2011.
- « Urbanismes entropiques », actes du colloque, Paris, Jeu de Paume, 2008, en ligne sur : www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=801.
- Dossier enseignants de l'exposition « Lisette Model », Paris, Jeu de Paume, 2010, en ligne sur : www.jeudepaume.org/pdf/DE_LisetteModel.pdf.
- Dossier enseignants de l'exposition « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », organisée par le Jeu de Paume au Château de Tours, 2011, en ligne sur : www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1509&lieu=6.

Diffusion et circulation et des images

- François ARAGO, *Rapport sur le daguerréotype*, Paris, Bachelier, 1839 (éd. originale en ligne sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630>).

- Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 269-316.
- Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n° 1, novembre 1996, en ligne sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/index99.html>.
- Olivier BLONDEAU (avec la collaboration de Laurence Allard), *Devenir média : l'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation*, Paris, Amsterdam, 2007.
- Philippe BRETON, *L'Utopie de la communication. Le Mythe du « village planétaire »*, Paris, La Découverte, 1995.
- Jean-François CHEVRIER, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- Jean-Pierre CRIQUI (dir.), « L'Image-document, entre réalité et fiction », *Les Carnets du Bal*, n° 1, Paris, 2010.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de l'empreinte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.
- Milad DOUEIHI, *La Grande Conversion numérique*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996.
- Gisèle FREUND, « La photographie à l'exposition », in *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- Pierre HASKI, *Internet et la Chine*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- Olivier LUGON, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- Lev MANOVICH, *Le Langage des nouveaux médias*, Paris, Les presses du réel, 2010.
- Louis MARIN, *Le Portrait du roi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- László MOHOLY-NAGY, *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2008.
- Marie-José MONDZAIN, *Image, Icône, Économie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- Paul VALÉRY, « La conquête de l'ubiquité » (1928), in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1284-1285.
- « Photo/Graphisme », actes du colloque, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2007, en ligne sur : <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=465>.

pistes de travail

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de problématiques liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues par les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. En regard des approches photographiques de Berenice Abbott et d'Ai Weiwei, nous vous proposons différents axes pour analyser avec les élèves la notion de paysage urbain, puis des activités destinées à expérimenter la question du point de vue et du cadrage. Sont enfin regroupées, sous forme de tableaux thématiques établis par niveau (école élémentaire, collège et lycée), des pistes de travail opérant des rapprochements entre les programmes scolaires et une sélection d'œuvres.

Paysages urbains : axes d'analyse

« Un paysage est :

- 1) la configuration physique générale d'une région géographique, ou
- 2) l'aspect qu'on en découvre d'un point donné, ou
- 3) l'œuvre d'art représentant un tel aspect.

La notion esthétique de paysage couvre ces trois sens, mais le dernier est le plus fréquent. »

(Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1116.)

Observation et composition des paysages urbains

■ Décrire l'image ci-dessous et donner la définition du photomontage.

Repérer les différentes parties de cette image et identifier leur fonction dans la ville (habitat, usine, chantier, vitrine).

■ Répertoire dans la série d'images d'Ai Weiwei reproduite ci-contre les caractéristiques du paysage urbain.

Décrire les formes et les fonctions des différents espaces bâtis présents dans ces images.

Identifier et expliquer les transformations à l'œuvre dans ces espaces urbains.

Urbanisme et économie

■ Comment l'architecture de New York reflète-t-elle la croissance de l'économie américaine ?

Repérer, dans la série *Changing New York* (1935-1939) de Berenice Abbott, les innovations technologiques dans le paysage urbain (verticalité des bâtiments, utilisation de l'acier, automobiles, enseignes publicitaires).

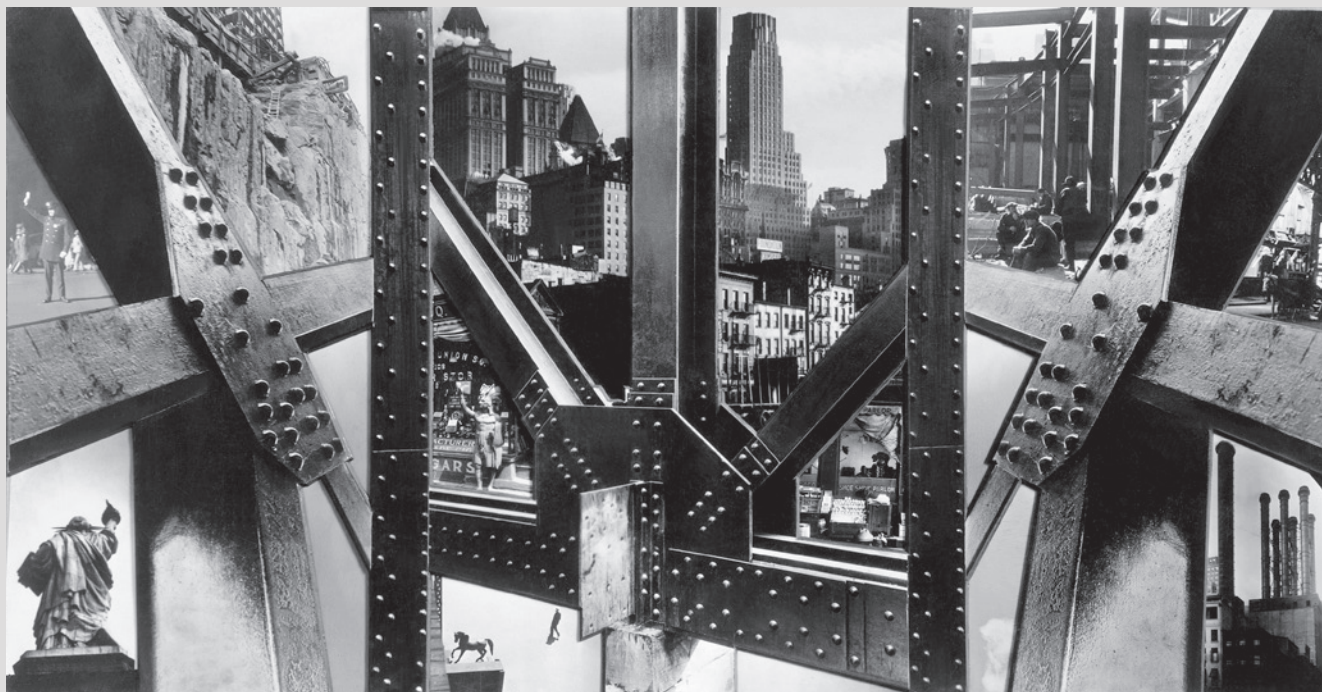
Établir un lien entre ces innovations et la modernité de la ville de New York.

■ Analyser, dans la série *Provisional Landscapes* (2002-2005) d'Ai Weiwei, les conséquences sur l'organisation du territoire urbain du développement économique rapide de la Chine.

Repérer et décrire des éléments de modernité du paysage urbain.

Repérer les éléments anciens.

Étudier en quoi ces images reflètent une certaine forme de progrès économique ou de nouvelles inégalités sociales.



Berenice Abbott, *Photomontage, New York, 1932*. Ronald Kurtz/Commerce Graphics



Ai Weiwei, série *Provisional Landscapes*, 2002-2005

L'ancien et le nouveau : transformations de l'espace urbain

■ Utiliser le logiciel Google Earth pour retrouver le lieu des photographies de la sélection suivante, appartenant à la série *Changing New York* de Berenice Abbott, dans le New York d'aujourd'hui (s'aider de la légende des photos et s'orienter par rapport aux noms de rues) : *Broadway vers Battery Park*, New York, 14 mai 1938 (p. 45); *Flat Iron Building*, à l'angle de Broadway et de la 5^e Avenue, New York, 1938 (p. 9); *Pont de Triborough*, 125^e Rue est, New York, 29 juin 1937 (p. 46).

Utiliser la fonction « Affichage au niveau du sol » pour tenter de retrouver le même point de vue que celui de Berenice Abbott.

Comparer le lieu photographié par Berenice Abbott et le lieu aujourd'hui : quels sont les points communs et les changements ?

■ Relever les éléments architecturaux communs à la photographie de Berenice Abbott ci-dessous et au triptyque d'Ai Weiwei reproduit en page suivante. Trouver les différences concernant les mutations de l'espace urbain, en utilisant les termes de juxtaposition ou d'entrelacement.



Berenice Abbott, *Park Avenue et 39^e Rue*, New York, 8 octobre 1936.
Museum of the City of New York. Gift of the Metropolitan Museum of Art



Ai Weiwei, série *Provisional Landscapes*, 2002-2005

■ Comparer les deux images figurant ci-dessous dans le but d'étudier les étapes qui ont mené de la reconstruction des villes en France (plan d'urbanisation de l'après-guerre) à la destruction des grands ensembles aujourd'hui.

Travailler sur la destruction physique et mémorielle : en quoi la première image peut-elle constituer un signe de progrès ? En quoi la seconde peut-elle être un signe de crise urbaine ?

Référence : « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », exposition organisée par le Jeu de Paume au Château de Tours, 2011 ; voir le dossier enseignants de cette exposition, en ligne sur : www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1509&lieu=6.



Henri Salesse, Opération Le Chaperon Vert, Arcueil-Gentilly, avril 1958



Mathieu Pernot, Mantes-la-Jolie, 1^{er} juillet 2001, série *Implosions*, 2001-2008.
© Mathieu Pernot

Contrastes et rapports d'échelle

■ Identifier, dans les images *Bourse de New York, New York, 1933* (p. 8) et *Park Avenue et 39^e Rue, New York, 8 octobre 1936* (p. 43) de Berenice Abbott, les différents rapports d'échelle entre les principaux éléments. Utiliser ces rapports d'échelle pour montrer quelle est la place de l'homme dans la ville.

Ombres et lumières

■ Identifier dans les photographies *Bourse de New York, New York, 1933* (p. 8) et *Broadway vers Battery Park, New York, 4 mai 1938* (ci-contre) de Berenice Abbott les zones d'ombre et les zones lumineuses.

Mettre en lien ces zones d'ombre et de lumière avec la verticalité des gratte-ciel.

Avec du papier calque, reproduire l'image en ne laissant apparaître que ce contraste (noircir les zones d'ombre, laisser en blanc les zones de lumière).

Montrer que cette alternance d'ombre et de lumière donne du volume aux formes et oriente la composition de l'image.

Formes et géométrie

■ Le présent exercice s'appuie sur *Flat Iron Building, à l'angle de Broadway et de la 5^e Avenue, New York, 1938* (p. 9) ou *Broadway vers Battery Park, New York, 4 mai 1938* (ci-contre) de Berenice Abbott et les images du Stade national de Pékin issues de la série d'Ai Weiwei intitulée *Bird's Nest, 2005-2008* (voir p. 23 et 29).

Utiliser les photographies de Berenice Abbott pour reconnaître les formes triangulaires, percevoir des relations ou propriétés géométriques (angle droit, alignement, axe de symétrie, égalité de longueur).

À l'aide de papier calque (ou de papier quadrillé) et d'instruments (règle, gabarit à angle droit), reproduire les formes géométriques reconnues sur les photos.

Comparer les formes architecturales dans les photos de Berenice Abbott et celles des images d'Ai Weiwei. Quels sont les points communs et les différences ?



Berenice Abbott, *Broadway vers Battery Park, New York, 4 mai 1938*. Museum of the City of New York. Purchase with funds from the Mrs. Elon Hooker Acquisition Fund

Points de vue et cadrage : propositions d'activités

Un point de vue se définit selon deux critères : la distance à laquelle on voit l'objet que l'on observe et l'angle sous lequel on l'observe :

« À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle "normal" de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, plongée, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, contre-plongée, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. Ces angles qui déforment la vision ordinaire sont d'autant plus expressifs qu'ils sont accentués et constituent des exceptions. Ils mettent le spectateur dans une situation de dépaysement et d'étrangeté qui provoque curiosité, malaise, trouble, angoisse... La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision "normale". » (Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.)

Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole puis extrait une partie de la réalité visible :

« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. » (Eugène Delacroix, *Journal*, 1^{er} septembre 1859, cité in André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989.)
« [L]e cadre est le résultat d'un processus avant d'être l'objet d'une délimitation. » (« Penser, cadrer – le projet du cadre », *Champs visuels*, revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, n° 12-13, janvier 1999, p. 5.)

■ Observer et nommer le point de vue choisi par Berenice Abbott dans l'image ci-dessous.

Imaginer que vous pouvez vous déplacer dans cette photographie et, à l'aide d'une feuille et d'un crayon, dessiner ce que vous voyez : depuis le haut d'une arche du pont ; depuis le pied du pilier qui soutient le pont ; depuis le haut d'une des cheminées qui fument.



Berenice Abbott, *Pont de Triborough*, 125^e Rue est, New York, 29 juin 1937. Museum of the City of New York. Gift of Federal Works Agency, Work Projects Administration, Federal Art Project

■ Observer et nommer le point de vue choisi par Ai Weiwei dans l'image ci-contre. Imaginer que vous pouvez vous déplacer dans cette photographie et, à l'aide d'une feuille et d'un crayon, dessiner ce que vous voyez : depuis le plafond de l'ascenseur ; à la place du policier de gauche ; à la place de l'homme au chapeau.

■ Choisir des objets du quotidien et trouver des points de vue et des cadrages pour les photographier de manière à ce qu'ils ne soient pas immédiatement reconnaissables. Cette devinette visuelle peut trouver son pendant littéraire (par exemple dans la composition de charades). On associera éventuellement image et texte.

■ À partir des vues prises avec un appareil photographique numérique, réaliser (sur ordinateur ou en collage de tirages) le portrait fragmenté d'un élève ou d'un paysage.

Références :

– les compositions polaroid et collages photographiques de David Hockney, telles que *Don and Christopher*, 1982 et *Merced River, Yosemite Valley*, 1982 (consultables sur : www.hockneypictures.com);
– les compositions numériques de Stéphane Couturier, série *Melting Point*, 2004-2008 (voir p. 48).

Ces compositions peuvent donner l'occasion de tenter de réaliser, à partir d'une collecte de fragments de textes (créés ou repris), des portraits ou des paysages écrits en collage.

Le collage photographique numérique est aussi un procédé qui permet d'interroger la représentation cubiste : composer la représentation d'un objet ou d'une personne en intégrant différents points de vue. La complexité de la composition peut être progressivement étudiée en assemblant deux, puis trois, et jusqu'à cinq directions dans l'espace pour un même sujet (face, profils, vue arrière, plongée et contre-plongée).

■ Avec ou sans l'aide d'un pied photographique, composer en autant de vues que nécessaires un panoramique à 360° à partir d'un point fixe, en intérieur ou en extérieur. La rotation ne s'effectue pas nécessairement parallèlement au sol. Comment donner à voir le résultat ? Imaginer que vous intégrez une narration, une mise en scène dans la réalisation du panoramique (en faisant poser des élèves) : quels événements se passent dans le temps de la rotation ? Sont-ils visibles à l'image ?

La mise en scène peut être réalisée en filmant avec une caméra vidéo ou la vidéo d'un appareil photo numérique, en décidant du temps que durera la rotation.

■ Composer un triptyque (ou un polyptyque) photographique exploitant le travelling ou le panoramique, qui créera un effet de surprise dans la dernière image. Étudier l'effet des différentes dispositions possibles des images (de gauche à droite, de bas en haut, de haut en bas, en diaporama).



Ai Weiwei, August 12, 2009 [12 août, 2009]. Série *Cell Phone Photographs*, 2009-2010

Cette expérimentation du jeu avec le hors champ peut être menée à partir d'une séquence filmée avec une caméra vidéo ou avec la vidéo intégrée de l'appareil photo numérique.

■ En choisissant un point de vue et un cadrage fixes qui ne changeront pas (l'utilisation d'un pied photographique est recommandée) sur un fond aussi neutre que possible, demander à un élève qui pose de choisir dix façons différentes de se mettre en scène.

On pourra jouer sur la position du corps dans l'espace par rapport au champ couvert, sur la distance à l'appareil photo, sur l'éclairage, sur le temps de pose, sur l'expression du visage, sur le costume et les accessoires.

■ En lien avec l'œuvre d'Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995 (p. 20-21), composer un triptyque photographique rendant compte d'une action simple à valeur symbolique ou poétique.

Adapter le cadrage à la nature de l'action, à l'environnement, à l'effet recherché.

Essayer différents cadrages, soit en gardant le même pour chaque vue, soit en variant.

Tester différents sens de présentation du triptyque (vertical, horizontal).

Tester la différence entre le même triptyque réalisé en couleurs puis en noir et blanc.

■ Demander à chaque élève de choisir trois ou quatre destinataires à forte portée symbolique (le président de la République, le proviseur, sa mère, son amoureux, son pire ennemi, etc.) et de réaliser un autoportrait à envoyer à chaque personnage, chaque autoportrait devant être créé pour s'adapter au mieux à la situation de communication. Répertorier les différents paramètres photographiques et autres sur lesquels jouer pour modifier l'image de soi. Comparer les résultats.



Stéphane Couturier, *La Havane*, série *Melting Point n° 1*, 2006. Courtesy de la galerie Polaris, Paris. Photo : © Stéphane Couturier.

tableaux thématiques : école élémentaire, collège, lycée

Les tableaux suivants proposent d'articuler des œuvres ou des séries d'œuvres de Berenice Abbott et d'Ai Weiwei avec des thématiques et des pistes d'étude mises en place dans le *Bulletin officiel* n° 32 du 28 août 2008 pour l'enseignement de l'histoire des arts au collège et au lycée. Ces propositions, qui ne sont pas exhaustives, ouvrent des liens entre les images exposées et les différentes disciplines scolaires. Pour le premier degré, les pistes thématiques ont été conçues en fonction des grands domaines d'étude pour découvrir le monde en école élémentaire. Ces propositions s'inspirent des présentations thématiques du collège et du lycée pour permettre aux professeurs des écoles de créer des liens et des ressources pédagogiques à partir des œuvres découvertes dans les expositions.

École élémentaire

DE L'ESPACE FAMILIER AUX ESPACES LOINTAINS	La grande ville	■ Berenice Abbott, <i>Vue de nuit</i> , New York, 1932 ■ Ai Weiwei, série <i>Provisional Landscapes</i> , 2002-2008
	Le quartier, la rue	■ Berenice Abbott, <i>Station-service Sunoco</i> , Trenton, New Jersey, 1954 ■ Ai Weiwei, série <i>Blog Photographs</i> , 2005-2009
	L'immeuble	■ Berenice Abbott, <i>Flat Iron Building</i> , à l'angle de Broadway et de la 5 ^e Avenue, 1938 ■ Ai Weiwei, série <i>Bird's Nest</i> , 2005-2008
	Le point de vue	■ Berenice Abbott, <i>Bourse de New York</i> , New York, 1933 ■ Ai Weiwei, <i>The Eiffel Tower</i> , série <i>Study of Perspective</i> , 1995-2003
	Les distances	■ Berenice Abbott, <i>Broadway vers Battery Park</i> , New York, 4 mai 1938 ■ Ai Weiwei, série <i>Earthquake</i> , 2008-2010
LE TEMPS QUI PASSE	Les différentes architectures en un siècle	■ Berenice Abbott, <i>Park Avenue et 39^e Rue</i> , New York, 8 octobre 1936 ■ Ai Weiwei, série <i>Provisional Landscapes</i> , 2002-2008
	Vitesse et mouvement	■ Berenice Abbott, <i>Balle de golf rebondissant</i> , 1958-1961 ■ Ai Weiwei, <i>Dropping a Han Dynasty Urn</i> , 1995
LA MATIÈRE ET SES DIFFÉRENTS ÉTATS	Ce que perçoit notre œil	■ Berenice Abbott, <i>Autoportrait, distorsion</i> , 1945 ■ Ai Weiwei, <i>Mirror</i> , 1987, série <i>New York Photographs</i> , 1983-1993
	Des machines pour voir autrement et comprendre	■ Anonyme, <i>Berenice Abbott au MIT</i> , 1959 ■ Ai Weiwei, <i>August 12</i> , 2009, série <i>Cell Phone Photographs</i> , 2009-2010
LES OBJETS ET LES MATÉRIAUX	Les matériaux de construction	■ Berenice Abbott, <i>Photomontage</i> , New York, 1932 ■ Ai Weiwei, série <i>Provisional Landscapes</i> , 2002-2008
	Vitrines et devantures	■ Berenice Abbott, <i>Restaurant Blossom</i> , Bowery, New York, 24 octobre 1935 ■ Ai Weiwei, <i>Ai Weiwei. Williamsburg</i> , Brooklyn, 1983, série <i>New York Photographs</i> , 1983-1993

Histoire des arts au collège

ARTS, ESPACE, TEMPS	L'œuvre d'art : évocation du temps et de l'espace	<p>La perspective et la profondeur de champ</p> <p>■ Ai Weiwei, <i>Tiananmen</i>, série <i>Study of Perspective</i>, 1995-2003</p> <p>■ Berenice Abbott, <i>Pont de Triborough</i>, 125^e Rue est, New York, 29 juin 1937</p>
		<p>La vitesse et la répétition</p> <p>■ Berenice Abbott, <i>Clé à molette en mouvement</i>, Cambridge, Massachusetts, 1958-1961</p>
	L'œuvre d'art et la place du corps, l'homme dans le monde	<p>L'homme dans l'espace et dans son environnement</p> <p>■ Ai Weiwei, série <i>Fairytale Portraits</i>, 2007</p> <p>■ Berenice Abbott, <i>Bourse de New York</i>, New York, 1933</p>
ARTS, ÉTATS, POUVOIR	L'œuvre d'art et le pouvoir	<p>Les œuvres et le pouvoir, le sujet dans un système politique</p> <p>■ Ai Weiwei, <i>Tiananmen</i>, série <i>Study of Perspective</i>, 1995-2003</p> <p>■ Ai Weiwei, <i>June 1994</i>, 1994</p> <p>■ Ai Weiwei, <i>Seven Frames</i> [Sept cadres], 1994</p>
ARTS, TECHNIQUES, EXPRESSIONS	L'œuvre d'art et l'influence des techniques	<p>L'architecture et l'industrialisation</p> <p>■ Berenice Abbott, <i>Photomontage</i>, New York, 1932</p>
	L'œuvre d'art et la technique comme source d'inspiration	<p>La photographie comme outil de connaissance et d'expression artistique</p> <p>■ Berenice Abbott, <i>Motif d'interférence</i>, Cambridge, Massachusetts, 1958-1961</p>
ARTS, RUPTURES, CONTINUITÉS	L'œuvre d'art et le dialogue des arts	<p>Les points de vue sur l'espace urbain, les différentes architectures, l'horizontalité et la verticalité</p> <p>■ Berenice Abbott, <i>Park Avenue et 39^e Rue</i>, New York, 8 octobre 1936</p> <p>■ Ai Weiwei, série <i>Provisional Landscapes</i>, 2002-2008</p>

CHAMP ANTHROPOLOGIQUE		
ARTS, SOCIÉTÉS, CULTURES	L'art et l'identité culturelle	La constitution et l'organisation des espaces urbains ■ Berenice Abbott, <i>Broadway vers Battery Park</i> , New York, 4 mai 1938 ■ Ai Weiwei, série <i>Provisional Landscapes</i> , 2002-2008
ARTS, CORPS, EXPRESSIONS	Le corps et sa représentation	Les portraits et les autoportraits ■ Berenice Abbott, section « Portraits » dans l'exposition ■ Berenice Abbott, <i>Autoportrait, distorsion</i> , 1945 ■ Ai Weiwei, série des autoportraits
		Le déplacement dans la ville, la déambulation urbaine ■ Berenice Abbott, <i>Bourse de New York</i> , New York, 1933 ■ Ai Weiwei, série <i>New York Photographs</i> , 1983-1993
CHAMP HISTORIQUE ET SOCIAL		
ARTS ET ÉCONOMIE	L'artiste et la société	Le statut de l'artiste, de la commande d'État à la dissidence ■ Ai Weiwei, série <i>Bird's Nest</i> , 2005-2008 ■ Ai Weiwei, <i>August 12, 2009</i> , série <i>Cell Phone Photographs</i> , 2009-2010
	L'art et ses discours	L'autonomie de l'artiste et sa position critique ■ Ai Weiwei, <i>June 1994</i> , 1994 ■ Ai Weiwei, <i>Tiananmen</i> , série <i>Study of Perspective</i> , 1995-2003
ARTS ET IDÉOLOGIES	L'œuvre d'art et la contestation	Le travail sur les emblèmes du pouvoir ■ Ai Weiwei, <i>June 1994</i> , 1994 ■ Ai Weiwei, <i>Seven Frames</i> [Sept cadres], 1994 ■ Ai Weiwei, <i>Tiananmen</i> , série <i>Study of Perspective</i> , 1995-2003
		L'appropriation des nouveaux médias ■ Ai Weiwei, images et textes du blog et du compte Twitter
ARTS, MÉMOIRES, TÉMOIGNAGES, ENGAGEMENTS	L'œuvre d'art et l'histoire	L'enregistrement photographique de la disparition des villes traditionnelles chinoises ■ Ai Weiwei, série <i>Provisional Landscapes</i> , 2002-2008
	L'œuvre d'art et la commémoration	La lutte contre l'oubli par la représentation d'un événement ■ Ai Weiwei, série <i>Earthquake</i> , 2008-2010
CHAMP SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE		
ARTS, SCIENCES ET TECHNIQUES	L'art et les innovations scientifiques et techniques	L'architecture, l'urbanisme et l'industrialisation ■ Berenice Abbott, <i>Photomontage</i> , New York, 1932 L'utilisation des technologies numériques de diffusion ■ Ai Weiwei, série <i>Blog Photographs</i> , 2005-2009
	L'art et son discours sur les sciences	La photographie comme outil de connaissance et d'expression artistique en lien avec un projet pédagogique ■ Berenice Abbott, <i>Balle de golf rebondissant</i> , 1958-1961
ARTS, INFORMATIONS, COMMUNICATIONS	L'art et l'utilisation des techniques d'information et de communication	L'utilisation d'Internet, des réseaux sociaux et des blogs ■ Ai Weiwei, séries <i>Blog Photographs</i> , 2005-2009, et <i>Cell Phone Photographs</i> , 2009-2010
	L'art et ses fonctions	Les fonctions documentaire et scientifique ■ Berenice Abbott, <i>Park Avenue et 39^e Rue</i> , New York, 8 octobre 1936 ■ Berenice Abbott, <i>Balle de golf rebondissant</i> , 1958-1961
		La photographie numérique comme chronique du quotidien ■ Ai Weiwei, séries <i>Blog Photographs</i> , 2005-2009, et <i>Cell Phone Photographs</i> , 2009-2010
CHAMP ESTHÉTIQUE		
ARTS, ARTISTES, CRITIQUES, PUBLICS	L'art et ses lieux d'exposition et de diffusion	Exposer dans des musées, diffuser sur Internet ■ Berenice Abbott, <i>Vue de nuit</i> , New York, 1932 ■ Ai Weiwei, série <i>Blog Photographs</i> , 2005-2009

Jeu de Paume

expositions

21 février – 29 avril 2012

■ **Ai Weiwei : Entrelacs**

■ **Berenice Abbott (1898-1991), photographies**

■ **Programmation Satellite, Jimmy Robert : Langue matérielle**

jusqu'au 15 mars 2012

■ **Espace virtuel, cycle « Side Effects » : Blow-up**

prochaines expositions

16 mars – 18 septembre 2012

■ **Espace virtuel, cycle « Side Effects » : Form@ts**

22 mai – 23 septembre 2012

■ **Eva Besnyö, 1910-2003 : l'image sensible**

■ **Laurent Grasso**

■ **Programmation Satellite, Rosa Barba**

informations pratiques

1, place de la Concorde, 75008 Paris

accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli

www.jeudepaume.org

<http://lemagazine.jeudepaume.org>

renseignements 01 47 03 12 50

mardi (nocturne) 11 h-21 h

mercredi à dimanche 11 h-19 h

fermeture le lundi

■ **expositions** : plein tarif : 8,50 € ; tarif réduit : 5,50 €

accès libre aux expositions de la programmation Satellite

mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h

■ **visites commentées et ateliers** : accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions

les rendez-vous avec les conférenciers

du Jeu de Paume

le mercredi et le samedi à 12 h 30

les rendez-vous en famille

le samedi à 15 h 30 (sauf dernier samedi du mois)

sur réservation : 01 47 03 12 41/rendezvousenfamille@jeudepaume.org

les enfants d'abord !

visites-ateliers pour les 7-11 ans

le dernier samedi du mois à 15 h 30

sur réservation : 01 47 03 04 95/lesenfantsdabord@jeudepaume.org

les rendez-vous des mardis jeunes

le dernier mardi du mois à 19 h

■ **conférences** : accès libre dans la limite des places disponibles

■ **rencontres** : gratuit

réservation obligatoire : infoauditorium@jeudepaume.org

■ **colloques** : 3 € la séance ou accès libre sur

présentation du billet d'entrée du jour aux expositions

Le Jeu de Paume est subventionné par
le **ministère de la Culture et de la Communication**.



L'aménagement de l'espace éducatif et sa programmation ont bénéficié du concours de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal du Jeu de Paume, et d'Olympus France



et de la collaboration des **Amis du Jeu de Paume**

autour des expositions

■ **visite** de l'exposition par Urs Stahel, commissaire
mardi 21 février, 19 h

■ **conférence** « La grande image n'a pas de forme »,
par François Jullien, philosophe et sinologue.
vendredi 24 février, 19 h, dans l'auditorium

■ **les enfants d'abord !**

visite-atelier « Chantiers sur la ville »

samedi 25 février, 31 mars et 28 avril, 15 h 30

■ **les rendez-vous des mardis jeunes**

parcours dans les expositions

par un conférencier du Jeu de Paume

mardi 28 février, 18 h

■ **rencontre** « Ai Weiwei : décryptage d'un symbole »,
avec Jean-Philippe Béja, chercheur spécialiste de la Chine
contemporaine, Franck Renaud, responsable du service
Asie-Pacifique de *Courrier international*, Alain Le Bacquer,
photojournaliste, et Pierre Haski, journaliste et directeur de *Rue 89*.
En partenariat avec *Courrier international*, *Polka Magazine*, *Rue89*
et France Info

mardi 6 mars, 18 h 30, dans l'auditorium

■ **colloque** autour de l'exposition « Ai Weiwei : Entrelacs »,
avec Pierre Haski, journaliste et directeur de *Rue 89*, Urs Stahel,
commissaire de l'exposition, et Marie-José Mondzain,
philosophe, écrivain et directrice de recherche au CNRS.

samedi 17 mars, 14 h 30, dans l'auditorium

■ **conférence** autour des expositions

par Jean-Luc Nancy, philosophe.

vendredi 30 mars, 18 h, dans l'auditorium

■ **colloque** autour de l'exposition « Berenice Abbott
(1898-1991), photographies », avec Gaëlle Morel,
commissaire de l'exposition, Emmanuelle de l'Écotais,
conservatrice au musée d'Art moderne de la Ville de Paris,
Frits Gierstberg, responsable des expositions au Nederlands
Fotomuseum de Rotterdam, Ronald Kurtz, président de
Commerce Graphics, Françoise Reynaud, conservatrice des
collections photographiques au musée Carnavalet, Paris,
et Terri Weissman, professeur d'histoire de l'art et de la
photographie à l'université de l'Illinois.

samedi 21 avril, 14 h 30, dans l'auditorium

■ **les rendez-vous des mardis jeunes**

visite de l'exposition « Berenice Abbott (1898-1991),
photographies » par Gaëlle Morel, commissaire

mardi 24 avril, 18 h

■ **publications**

Berenice Abbott, sous la direction de Gaëlle Morel,
textes de Sarah M. Miller, Gaëlle Morel et Terri Weissman,
coédition Hazan/éditions du Jeu de Paume/éditions du Ryerson
Image Centre, avec le soutien de la Terra Foundation for
American Art, 224 pages, 21,5 x 27,5 cm, 35 €

Ai Weiwei : Entrelacs, sous la direction d'Urs Stahel et de
Daniela Janser, textes de Daniela Janser, Urs Stahel, Philip
Tinari et Carol Yinghua Lu, 496 pages, 17 x 23,5 cm, coédition
Steidl/éditions du Jeu de Paume, 45 €

maquette : Élise Garreau

© Jeu de Paume, Paris, 2012